

WORT TON BILD WELT

ZUM FILMISCHEN GESAMTKUNSTWERK

Entstehung und Aktualität eines visionären Konzeptes

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht an
der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

ANATOLI TSAMPA

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter: 1. Prof. Dr. Thomas Macho
2. Prof. Dr. Iris Därmann

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juni 2016

WORT TON BILD WELT

ZUM FILMISCHEN GESAMTKUNSTWERK

Entstehung und Aktualität eines visionären Konzeptes

ANATOLI TSAMPA

Abstract Deutsch

Die Dissertation untersucht die Entwicklung des Gesamtkunstwerk-Konzeptes und seine Aktualität, Möglichkeit und Notwendigkeit in Bezug auf ein modernes filmisches Gesamtkunstwerk. Ausgegangen wird von der ästhetischen Theorie und Praxis der deutschen Frühromantik, in der das Konzept wurzelt. In einer umfassenden Betrachtung und Analyse der ästhetischen und gesellschaftspolitischen Dimension des Konzeptes in den Schriften und dem Werk Richard Wagners sollen wesentliche Strukturmerkmale erkundet und soll ein Maßstab für ein ‚positives‘ zeitgenössisches Gesamtkunstwerk gebildet werden, das sich von seinem ideologischen Missbrauch befreit. Erforscht wird, inwiefern der Farb- und Tonspielfilm ein geeignetes Kunstmedium für die Anwendung des Konzeptes darstellt und wie sich die Frage seiner gesellschaftspolitischen Dimension in der globalen Epoche übersetzen lässt.

Abstract English

The dissertation explores the evolution of the concept of the Total Work of Art ('Gesamtkunstwerk') as well as its actuality, feasibility and necessity in the form of a modern cinematic Gesamtkunstwerk. Starting point is the aesthetic theory and praxis of the Early German Romanticism, in which the concept is rooted. An extensive consideration and analysis of the concept in both its aesthetic and socio-political dimension as developed in the writings and works of Richard Wagner aims to define its essential structural features and to set the standard for a 'positive' contemporary Gesamtkunstwerk beyond its ideological abuse. Key is the examination of how and to what extent the sound and color feature film constitutes a legit artistic medium for the application of the concept as well as how its sociopolitical facet translates within the global era.

DANKSAGUNG

Dank sagen möchte ich meinem Betreuer, Herrn Prof. Thomas Macho, der als Dekan meine verzögerte Zulassung ermöglicht hat und der sich bei der traurigen Angelegenheit, den Doktorvater wechseln zu müssen, ohne Vorbehalt bereit erklärt hat, die Betreuung zu übernehmen. Diese hat er auf sehr aufgeschlossene und angenehme Art durchgeführt. Ein besonderer Dank gilt meinem 2011 verstorbenen Doktorvater, Prof. Friedrich Kittler, der sich als einziger nach meinen vielen vergeblichen Versuchen bereit erklärt hat, einer damals kaum Deutsch sprechenden Philologie-Absolventin zwei seiner Lieblingsthemen, Wagner und Kino, anzuvertrauen und ihre intellektuelle Reifung zu betreuen. Die persönliche Korrektur meines zweiten Exposés und alle spannenden Vorlesungen über Odysseus, Musik und Liebe behalte ich in dankbarer Erinnerung.

Meinen guten Freunden Jannis Lepidas, Konstantinos Papathanasiou und Shanti Chakraborty danke ich sehr für die Unterstützung in den Jahren, als ich nicht mehr in Deutschland lebte und trotzdem in Berlin immer ein Zuhause hatte. Bei Dave Lojek bedanke ich mich für das Lesen meiner Texte, seine Meinungen und Anregungen und für die spontane Online-Hilfe bei Filmbegriffen und -Techniken. Der Kindheitsfreundin Margarita Papageorgiou danke ich für die immer zuverlässige Freundschaft aus der Entfernung und für ihren Glauben an mich, was immer ich auch unternommen habe. Cosmin Zaharia danke ich für die sehr individuelle und unkonventionelle Art und Weise, mich zu unterstützen und meine Entwicklung zu fördern.

Bei meiner lieben Schwester Elli Tsampa bedanke ich mich von ganzem Herzen für ihre unermüdlichen Ermutigungen, für das stundenlange Mentoring, für die Herberge bei ihr zuhause in England, dafür, dass sie für mich immer da gewesen ist, wenn das Lernen zu einsam wurde – und für ihr Beispiel. Schließlich möchte ich mich bei meinen Eltern Sofia Tsampa und Kyriakos Tsampas bedanken. Für ihren festen Glauben an die humanistische Menschenbildung, für den sie vieles geopfert haben, damit auch ich sie genießen darf. Für die nicht immer reibungslose, aber immer bedingungslose und liebevolle Unterstützung während der Promotionszeit, für ihre emotionalen und finanziellen Zuwendungen, für Bücher und Flugtickets, für ihre Geduld und ihr Vertrauen über die vielen Jahre und Irrfahrten. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Meinen Eltern

Στους γονείς μου

INHALTSVERZEICHNIS

| | | |
|-------------|--|-----------|
| I. | EINLEITUNG | 1 |
| II. | DIE GEBURT DES GESAMTKUNSTWERKS AUS DER FRÜHROMANTISCHEN KUNSTREFLEXION | |
| 1. | Erweiterung des Kunstbegriffs und utopisches Denken | 21 |
| 2. | Der Einfluss der Aufklärung | 24 |
| 2.1. | Reaktion auf die aufklärerische Maxime der Rationalität: Phantasie und Neue Mythologie | 25 |
| 2.2. | Reaktion auf die sozialgeschichtlichen Umstände: Die Sehnsucht als Ausgangspunkt des utopischen Denkens | 29 |
| 3. | Die philosophische Grundlage: Deutscher Idealismus | 33 |
| 3.1. | Immanuel Kant | 34 |
| 3.2. | Johann Gottlieb Fichte | 37 |
| 3.3. | Friedrich Wilhelm Joseph Schelling | 38 |
| 4. | Universalitätsdenken: Das frühromantische Gesamtkunstwerk | 42 |
| 4.1. | Das Primat des Wortes | 43 |
| 4.1.1. | Friedrich Schlegel: Transzendentalpoesie und progressive Universalpoesie | 44 |
| 4.1.2. | Novalis: Transzendentalpoesie und magischer Idealismus | 48 |
| 4.2. | Das Primat der Musik | 51 |
| 4.2.1. | W. H. Wackenroder: Kunstfrömmigkeit und Kunstreligion | 53 |
| 4.2.2. | Ludwig Tieck: Symphonie, experimentelle Integration im Theater | 58 |
| 4.3. | Im Medium des Bildes. Philipp Otto Runge: Musikalisierung der Malerei und Universalkunstwerk | 62 |
| III. | DAS GESAMTKUNSTWERK RICHARD WAGNERS | |
| 1. | Begriffsbestimmung in Wagners Schriften | 71 |
| 2. | Theoretische Fundierung des Konzeptes | 73 |
| 2.1. | Kritik der bürgerlichen Gesellschaft und des Staates | 75 |
| 2.2. | Kritik der Kunst und des Kulturbetriebes | 81 |
| 2.2.1. | Die Oper: Soziale Entfremdung und künstlerische Dekadenz | 87 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 2.3. | Das Kunstwerk der Zukunft als Gesamtkunstwerk: Wagners ästhetisch-politischer Kulturentwurf | 92 |
| 3. | Das Musikdrama: Versuch einer praktischen Umsetzung des Gesamtkunstwerk-Konzeptes | 103 |
| 3.1. | Der Stoff: Vom Mythos zum Kunstmythos | 105 |
| 3.1.1. | Musikalisierung des Mythos: ‚Gefühlwerdung des Verstandes‘ | 112 |
| 3.2. | Die Synthese der Künste | 116 |
| 3.2.1. | Die Verflechtung von Sprache und Musik | 119 |
| 3.2.2. | Die audiovisuelle Realisierung | 127 |
| 3.2.2.1. | Die szenische Darstellung | 128 |
| 3.2.2.2. | Bühnenbild und Kostüm | 133 |
| 3.2.3. | Das Bayreuther Festspielhaus: Die ästhetische Rezeption des Musikdramas | 140 |
| 4. | Die Festspielidee | 144 |
| 4.1. | Zürich, Paris, München | 146 |
| 4.2. | Bayreuth | 151 |
| IV. | EXKURS: DIE VISIONÄRE HALTUNG | 156 |
| V. | DAS FILMISCHE GESAMTKUNSTWERK | |
| 1. | Der Spielfilm als Kunstwerk | 161 |
| 1.1. | Der Bezug des Films zur Wirklichkeit | 164 |
| 1.2. | Der Bezug des Films zur Technologie | 169 |
| 1.3. | Zur Reproduzierbarkeit des Films | 173 |
| 1.4. | Die Pseudokonkurrenz zwischen Film und Theater | 178 |
| 1.5. | Eingrenzung: Sind alle Filme Kunst? | 187 |
| 2. | Der Spielfilm als synthetisches Kunstwerk | 192 |
| 2.1. | Die Plurimedialität des Films | 195 |
| 2.2. | Das Drehbuch als textliche Grundlage des Films | 198 |
| 2.3. | Der Regisseur als Organisationsprinzip des Ganzen | 202 |
| 3. | Der Spielfilm als Hang zum Gesamtkunstwerk | 209 |
| 3.1. | Die Relevanz des Mythos für das filmische Gesamtkunstwerk | 215 |
| 3.2. | Die Visualisierung und Musikalisierung des Mythos Fallstudie: <i>2001: A Space Odyssey</i> | 220 |
| 3.3. | Die Wort-Ton-Bild-Relation Fallstudie: <i>The Tree of Life</i> | 228 |
| 3.4. | Immersion – Der Spielfilm im Kinoraum | 237 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 4. | Der Spielfilm im festlichen Rahmen | 244 |
| 4.1. | Kultfilm und kleine Projekte | 245 |
| 4.2. | Das internationale Filmfestival | 247 |
| 5. | Der Spielfilm als Kunstwerk der Zukunft | 258 |
| 5.1. | Der Spielfilm und die Welt der Zukunft | 258 |
| 5.2. | Die Zukunft des Spielfilms | 270 |
| VI. | AUSBLICK | 277 |
| | Literaturverzeichnis | 281 |
| | Filmographie | 307 |

I. EINLEITUNG

Gegenstand dieser Arbeit ist eine faszinierende Konzeption: Ein Menschenwerk, das, vom undefinierbaren, flüssigen Moment der Inspiration ausgehend, die Kunst und die Welt ändern soll. Im Anfang meiner Begegnung damit war – das Wort. Und es war ein befremdliches. Das *Gesamtkunstwerk* hat mich, die ich keine Muttersprachlerin bin, in Staunen versetzt. Gilt denn, fragte ich mich spontan, der deutschen Sprache und Kultur ein Kunstwerk als unvollständig, dass es dieses Attributs bedarf – *Gesamt-Kunstwerk*? Die weitgreifenden Implikationen des Begriffs ahnte ich noch nicht. Intuitiv kam ich auf eine Erklärung, die den Tatsachen gar nicht fern lag: Es muss sich wohl um ein Kunstwerk handeln, das den traditionellen qualitativ überlegen ist, indem es alle Ausdrucksmittel kombiniert. Dass es für das Gegenmittel gegen das, was ich selbst immer wieder als eine Einseitigkeit und ein Ungenügen der einzelnen Kunstformen empfunden habe, einen ästhetischen Begriff gibt, war eine angenehme Überraschung für mich und eine willkommene Entdeckung. Die Rede vom Gesamtkunstwerk schien mir, begünstigt durch mein spontanes Verständnis, unmittelbar einleuchtend, da der Begriff im Grunde genommen reflektiert, wonach eine Vielzahl von in mehr als einer Disziplin arbeitenden Künstlern streben. Neben dem Theater, das diesem Begriff offensichtlich entspricht, gibt es v. a. eine Kunstform, die sinnvoll vom Gesamtkunstwerk sprechen lässt: den Film. Darin lag sofort eine künstlerische These, die ich mich entschied, auch in eine wissenschaftliche Aufgabe zu übersetzen: den Beweis zu führen, dass es sich beim Spielfilm um ein Gesamtkunstwerk handelt. Die tatsächlichen Dimensionen dieses Vorhabens wurden bald deutlich. Die kultur-politischen Aspekte des Gesamtkunstwerk-Konzeptes und seine Umstrittenheit forderten meinen ursprünglichen Enthusiasmus heraus – und haben ihn vielseitig bereichert. Dass das Gesamtkunstwerk-Konzept unlösbar mit der ambiguen ästhetisch-politischen Theorie des nicht weniger ambiguen Richard Wagner verbunden ist, erhebt es sofort zu einem Problemfall.

Wagner hat seine Gesamtkunstwerk-Theorie vor allem in drei großen Schriften entwickelt, *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) und *Oper und Drama* (1850-1851). Im Prinzip durchzieht sie alle seine Schriften und Werke, eine faszinierende Welt für sich, die mit ihrer visionären Kraft, aber auch mit ihren Inkonssequenzen, Widersprüchen und fragwürdigen Thesen der Zwiespältigkeit der gesamten Wagner-Rezeption seit seiner Zeit bis heute Vorschub leistet. Nietzsches auf

einen inneren Konflikt zurückzuführendes Schwanken zwischen der Vergötterung Wagners in *Die Geburt der Tragödie* (1872) und *Richard Wagner in Bayreuth* (1876) und seiner verbitterten Kritik in *Der Fall Wagner* (1888), wo er ihn als Zeichen einer Krankheit¹ beschreibt, bildet dafür nur ein Beispiel.

Bald wurde mir klar, dass die Frage nach dem Film als Gesamtkunstwerk ein sehr tiefgreifendes und äußerst aktuelles Thema ist, das aber obligatorisch macht, sich mit dieser so extensiv und leidenschaftlich diskutierten Figur auseinanderzusetzen. Über sie gibt es kein einheitliches Urteil, ich musste also mein eigenes gewinnen. Einerseits gab es schwer zu übersehende Vorwürfe. ADORNO erkannte im Konzept des Gesamtkunstwerks, sich an Nietzsche anlehnd, eine „verdächtige Synthese“², die sich im Musikdrama als Zelebrierung einer Welt der Phantasmagorie darbietet und mit frühromantischen Idealen des Unendlichen und einer synästhetischen Kunst wenig zu tun hat.³ Sie zeigt sich ihm eher als eine Frühform der modernen Kulturindustrie, gegen die er so sehr polemisierte wie gegen ihr Hauptinstrument, den Film.⁴ Ideologisch sah er Wagners Theorie in der „Urlandschaft des Faschismus“⁵ verwurzelt, eine These, die die Geschichte der Bayreuther Festspiele praktisch belegt.⁶ Andererseits aber gab es mein eigenes Verständnis der Schriften Wagners, das ich mir als Künstlerin wie als Nicht-Deutsche bildete, d.h. vom Standpunkt einer gewissen Neutralität gegenüber der deutschen Spaltung zwischen Kultstatus und anti-semitischem Anathema. In der vorliegenden Arbeit stimme ich der Forderung SLAVOJ ŽIŽEKS zu, die er in seinem Vorwort zur englischen Übersetzung von Adornos *Versuch über Wagner* formuliert. Die limitierende Suche nach protofaschistischen Elementen bei Wagner – sowie, wie ich hinzufügen möchte, die ebenfalls limitierende Debatte über die „Richtigkeit“, den „Erfolg“ oder das „Misslingen“ der Verbindung der Künste –

¹ Vgl. Nietzsche, Friedrich, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. In: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe* in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/München 1988 (zitiert als KSA + Bandzahl) Bd. 6, S. 11f.

² Vgl. Adorno, Theodor W., *Die Kunst und die Künste*. In: Ders., *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*. Frankfurt a.M. 1967, S. 159.

³ Vgl. Adorno, Theodor W., *Versuch über Wagner*. Berlin/Frankfurt a. M. 1952. 7. Musikdrama. S. 21.

⁴ Vgl. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 1969. Besonders Kapitel: „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, S. 128-176.

⁵ Adorno, Theodor W., *Selbstanzeige des Essaybuches ‚Versuch über Wagner‘*. In: Ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971, S. 504.

⁶ Dazu siehe: Berndt W. Wessling, (Hrsg.), *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben*. Weinheim 1983.

müssen wir hinter uns lassen⁷ und stattdessen, „in a violent gesture of appropriation“⁸, das Wesentliche bei Wagner für unsere Zeit geltend machen. „The battle for Wagner is not over: today, after the exhaustion of the critical-historicist and aestheticist paradigms, it is entering its decisive phase.“⁹

Nach Lektüre der Primärquellen und der kritischen Literatur und eingedenk des ungeheuren kulturpolitischen Gehaltes und seiner Ambiguität halte ich das Gesamtkunstwerk nach wie vor für eine diachronisch wirkende, prinzipiell wohlmeinende Tendenz des zuerst und vor allem *künstlerisch* und interdisziplinär schöpferischen Menschen, der, wenn von einem visionären Impetus inspiriert, sich etwas mehr als das jedermann Verständliche vorstellen mag. Zu den Zielen dieser Arbeit gehört der Versuch, diese Ansicht, die ich damals mit kindischer und heute mit kindlicher Unschuld¹⁰ vertrete und die ich als *die Selbstverständlichkeit des Gesamtkunstwerkes allen Widrigkeiten zum Trotz*¹¹ beschreiben würde, zu begründen und die Möglichkeit des Gesamtkunstwerks zu beweisen. Das Experiment dieser Arbeit besteht in dem Versuch einer Rehabilitierung des Gesamtkunstwerk-Konzeptes und seiner Befreiung vom Wagner-Tabu.¹² Es gilt, seinen ‚aktiv romantischen‘¹³, aber auch modernen und auf

⁷ Adorno, Theodor W., In Search of Wagner. Translated by Rodney Livingstone. New Edition. With a Foreword by Slavoj Žižek. London/New York 2005, S. Xxvi.

⁸ Ebd.

⁹ Žižek, Foreword, S. Xxvii.

¹⁰ Vgl. Schiller, Friedrich von, Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, hrsg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 417.

¹¹ Vgl. auch mit Bazon Brock: „Das Konzept ‚Gesamtkunstwerk‘ steht für die dennoch gegen alle prinzipiellen und historischen Einwände unternommenen Versuche Einzelner, den alten Traum der Darstellung eines ‚Ganzen‘ wachzuhalten. Dennoch - bis zur heroischen Lächerlichkeit. Dennoch - bis zum anmaßenden Selbstopfer. Mit der pathetischen Geste des Dennoch.“ (Brock, Bazon, Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können. In: Harald Szeemann (Hrsg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Aarau/Frankfurt a. M. 1983, S. 23)

¹² Vgl. mit Borchmeyer: „Um Argumente gegen Wagner ist man nicht verlegen: die verkrampften Stabreimverse (ist das denn Dichtung?), der unerträgliche Schwulst, die präfaschistischen Tendenzen – und überhaupt: Hat Nietzsche nicht schon gesagt...“ (Borchmeyer, Dieter, Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung. Stuttgart 1982, S. 10)

¹³ Vgl. mit Maxim Gorkis Unterscheidung zwischen passiver und aktiver Romantik: „Die passive Romantik versucht, den Menschen entweder mit der Wirklichkeit zu versöhnen, indem sie diese mit schönen Farben ausschmückt, oder aber ihn von der Wirklichkeit abzulenken und zu einem fruchtlosen Versenken in sein eigenes Innenleben, zu Gedanken über ‚die verhängnisvollen Rätsel des Lebens‘, über die Liebe, über den Tod hinzuführen, zu Rätseln, die nicht durch Spekulation und Betrachtung, sondern nur durch die Wissenschaft gelöscht werden können. Die aktive Romantik dagegen ist bestrebt, den Lebenswillen des Menschen zu stärken, ihn zur Rebellion gegen die Wirk-

jeden Fall revolutionären Impetus zu akzentuieren und schließlich seine Aktualität und sogar seine Notwendigkeit für unsere Zeit zu zeigen. Das Gesamtkunstwerk soll, neben einem natürlichen und daher in unterschiedlichen Epochen lokalisierbaren künstlerischen Bedürfnis, auch auf der Idee eines Kontinuums der Medien und der Technik begründet werden, deren Fortschritt es seiner Realisierung immer näher bringt. Zu verfolgen ist die Entwicklung des Gesamtkunstwerkes, angefangen in einer Zeit vor Wagner, nämlich in der deutschen Frühromantik, und vor allem im Medium der Sprache, über Wagners faszinierende und maßgebende Versuche, es im Musikdrama zu realisieren, bis hin zu den heutigen Möglichkeiten des Farb- und Tonspielfilmes in einer Epoche der Globalisierung, in der das Gesamtkunstwerk seinen potentesten Ausdruck erhält. Der Untersuchung liegt das Motiv einer unkonventionellen, visionären Haltung zugrunde.

Zum Begriff des Gesamtkunstwerks

Die Frühromantiker kannten den Terminus ‚Gesamtkunstwerk‘ noch nicht. Seine Karriere beginnt erst später, und zwar zunächst mit einem ausschließlich ästhetischen Gehalt. ALFRED R. NEUMANN schreibt die früheste Verwendung des Begriffs dem Philosophen und Schriftsteller Karl Friedrich Eusebius Trahdorff zu, der in seiner 1827 in Berlin erschienenen *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* ein „in dem gesamten Kunstgebiete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von Seiten aller Künste“¹⁴ beschreibt. Auch der Schriftsteller THEODOR MUNDT verwendet 1833 den Begriff als Synonym für die traditionelle Oper.¹⁵ Ein Urheberrecht kann in diesem Sinne Richard Wagner weder für die Idee einer Synthese der Künste noch, wie es sich ergibt, für den Begriff des Gesamtkunstwerks zugeschrieben werden. Ob er diese Vorgeschichte wahrgenommen hat, ist nicht bekannt¹⁶ und auch nicht wichtig. Volumen und Originalität seiner Auseinandersetzung mit dem Konzept machen deutlich, dass es Wagner ist, der das Konzept durchgesetzt hat, und es ist heu-

lichkeit und gegen jeden Druck durch die Wirklichkeit aufzurütteln.“ (Gorki, Maxim, *Wie ich schreiben lernte* (1928). In: Ders., *Gesammelte Schriften in Einzelbänden*. Hrsg. von Eav Kosing u. Edel Mirowa-Florin. Berlin/Weimar 1968. Bd. 23: *Über Literatur*, S. 176)

¹⁴ Trahdorff, Karl Friedrich Eusebius, zitiert nach Alfred R. Neumann, *The earliest use of the term Gesamtkunstwerk*. In: *Philological Quarterly*, Bd. 35, H. 2, April 1956, S. 192.

¹⁵ In seinem Werk *Kampf eines Hegelianers mit den Grazien. Eine philosophische Humoreske*. (1833). Vgl. Lucas, Lore, *Die Festspielidee Richard Wagners*. Regensburg 1973, S. 20.

¹⁶ Vgl. Neumann, *The earliest use*, S. 193.

te undenkbar, dass eine Studie über das Gesamtkunstwerk nicht Wagners Theorie zur Referenz hat. Er selbst hat den Begriff in seinen Schriften eher inkonsequent und nicht programmatisch benutzt.¹⁷ Die unterschiedlichen Inhalte, mit denen Wagner den Begriff in seinen Schriften besetzt, bei denen mal die altgriechische Tragödie und die vorbildliche Kultur Athens, mal die Intermedialität des Musikdramas, mal eine revolutionäre Kulturvision gemeint wird, machen eine genaue Definition schwierig. Dieses terminologische Problem deutet CARL DAHLHAUS als „Zeichen und Ausdruck einer Schwierigkeit in der Sache selbst und in deren Verständnis“.¹⁸ Trotzdem lässt sich m. E., schon von den sogenannten Zürcher Schriften, ein einheitliches Konzept herleiten¹⁹, dass die verschiedenen Inhalte konsequent verbindet: es fängt beim intentional gestalteten und sich nach einer idealen Kunst orientierenden intermedialen Kunstwerk an, das *alle* Kunstformen verbindet und dem es idealistische und revolutionäre kulturpolitische Aufgaben und Möglichkeiten zugeschrieben werden.

Die relative Unbestimmtheit des Konzeptes hat den Begriff für unterschiedliche Inhalte aufnahmefähig gemacht. In den über 150 Jahren der Wagner-Rezeption und der Assimilation oder Usurpation des Begriffs²⁰ ist das Gesamtkunstwerk inzwischen zu einem Passepartout-Wort geworden, das von Wagner losgelöst sogar im Alltag benutzt wird und sehr unterschiedliche Phänomene beschreibt, bei denen, man könnte sagen, das Attribut *Gesamt* im Vordergrund steht, während das *Kunstwerk* oft abwesend ist – von einer Kulturvision ganz zu schweigen. Gemeint sein können die kulturelle Vielschichtigkeit einer Stadt, die Londoner U-Bahn ebenso sehr wie die bunte Persönlichkeit eines Pop-Sängers. Man könnte mit Recht von einem missbrauchten Begriff sprechen.²¹

In der Forschung wiederum geht man zwar von Wagners Konzept aus, benutzt aber einen wesentlich erweiterten Gesamtkunstwerk-Begriff, indem man alle von Wagner inspirierten Annäherungen als ebenfalls maßgebend und definierend betrachtet. BAZON BROCK verbindet das Gesamtkunstwerk mit dem schöpferischen Handeln beispielgebender Individuen, die versucht haben, das Ganze – oder aber ihr Gefühl davon – zu artikulieren, sieht es aber nicht nur den Künstlern vorbehalten, oder ist bereit, den Künstler-Begriff zu erweitern, um alle Individuen einzuschließen, „deren

¹⁷ Dazu mehr in III.1.

¹⁸ Dahlhaus, Carl, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. München 1990, S. 9.

¹⁹ Vgl. auch Fischer-Lichte, Erika, Das Gesamtkunstwerk. Ein Konzept für die Kunst der 80er Jahre? In: Maria Moog-Grünwald/Christoph Rodiek (Hrsg.), Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1989, S. 72.

²⁰ Vgl. Finger, Anke, Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen 2006, S. 12.

²¹ Vgl. Kuhnle, Till R., Anmerkungen zum Begriff Gesamtkunstwerk – die Politisierung einer ästhetischen Kategorie? In: Germanica, Bd. 10 1992, S. 42.

Denken, Wollen und Handeln als besondere und unnachahmliche Vermittlung von Schöpfung und Arbeit Aufmerksamkeit erzwingen“.²² Seine Gesamtkunstwerk-Formel lautet:

„Von Gesamtkunstwerken wollen wir in allen drei Bereichen [sc. im ökonomisch-politischen, im wissenschaftlichen und im künstlerischen] dann sprechen, wenn Individuen ein gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge als bildliche oder epische Vorstellung oder als wissenschaftliches System oder als politische Utopie entwickelt haben.“²³

Die Verbindung der Künste ist daher nach Brock Spezifikum der ästhetischen Versuche; sie gilt dieser Definition nur als eine Potenz des Konzeptes, als eine von mehreren Formen, die das Gesamtkunstwerk annehmen kann. Diese Definition stellt m. E. eine Reduzierung des Konzeptes dar. Man kann tatsächlich von jedem der genannten Bereiche ausgehen und ein System, eine Utopie entwerfen, die als Ausdruck des Ganzen die anderen einschließt. Dabei geht aber etwas verloren. Es gibt nämlich m. E. etwas unvergleichlich Revolutionäres und für unsere Zeit Aktuelles im ‚konventionell wagnerianischen‘ Lesen des Konzeptes, also in seiner Deutung als einen Versuch, in einer dem Privatinteresse und dem Nützlichkeitsdenken unterworfenen Welt, *von der Kunst* (im Sinne der ästhetischen Schöpfung) als höchsten (und wenig beachteten) Ausdruck der Phantasie und der schöpferischen Kraft ausgehend, ein alternatives, sich um die Kunst organisierendes System der Symbiose jenseits vom Staat zu etablieren, um den Zustand der Welt zu verbessern und egalitäre Lebensverhältnisse gelten zu lassen.

ODO MARQUARD erkennt neben der Verbindung aller Künste ein zweites Kriterium, nämlich die Verbindung von Kunst und Wirklichkeit,²⁴ die nach ihm darauf hinweist, dass das Konzept dem Identitätssystem Schellings verpflichtet ist.²⁵ Diesen zwei Kennzeichen nach unterscheidet er in vier Arten des Gesamtkunstwerks: a. das direkte positive, das „alle Einzelkünste in einem Kunstwerk *verbindet*, um dadurch die Dignität der Wirklichkeit zu gewinnen“,²⁶ also das von Wagner angestrebte Gesamtkunstwerk; b. das direkte negative, das „alle Einzelkünste in einem Antik-

²² Brock, S. 23.

²³ Ebd., S. 23.

²⁴ Vgl. Marquard, Odo, Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Szeemann (Hrsg.), S. 40.

²⁵ Dazu mehr in II. 3.3.

²⁶ Marquard, Gesamtkunstwerk, S. 44.

unstwerk zerstört, um damit die Dignität der Wirklichkeit zu gewinnen“²⁷, wozu die Versuche der Sprengung der Wirklichkeit des Surrealismus sowie die Happenings des Dadaismus und des Futurismus gehören; c. das indirekte extreme, das „nicht auf wirklichkeitsjenseitige Kunstwerke aus ist, sondern auf die Wirklichkeit selber, aber nur einen *Teil* dieser Wirklichkeit ästhetisch sieht oder inszeniert, und zwar tendenziell den extremen, den *Ausnahmezustand*“.²⁸ Gemeint ist hier die Ästhetisierung des Politischen, am extremsten durch den Faschismus; schließlich d. das indirekte nicht-extreme, nämlich „der Trend zum neuen Identitätssystem als Versuch, seinen transitorischen Beschränkungen zu entkommen und erneut die *gesamte* Wirklichkeit zu ästhetisieren, und zwar gerade die nicht-extreme, also ihren *Normalzustand*“. Darunter versteht Marquard „die großen integrierten Gesamtpläne, die – gescholten als Technokratie und gelobt als Reformperspektiven – in Wahrheit Ästhetiken der Wirklichkeit sind“.²⁹

Dieser Unterteilung nach wäre der Film als Gesamtkunstwerk eine Ausprägung des direkten positiven Gesamtkunstwerkes. Seine Untersuchung könnte Wagners Theorie als Schablone benutzen. Selbst wenn man die Multiplizität der Ausprägungen des Gesamtkunstwerk-Gedankens akzeptieren will, scheint mir immer noch, erkennbar schon durch die Wortwahl Marquards, eine qualitative Ordnung und Hierarchie zu geben. In diesem Sinne gibt es m. E. ‚Gesamtkunstwerke‘ und eigentliche Gesamtkunstwerke – oder den Hang dazu. Diese Arbeit beschäftigt sich mit letzteren, Marquards direktem positivem Gesamtkunstwerk. Mein arbeitshypothetischer Gesamtkunstwerk-Begriff bildet sich wie folgt: a. es geht um ästhetische Bestrebungen von Individuen; b. es geht um das Streben, sprachliche (Wort), akustische (Musik, Ton) und visuelle (Bild, Körpersprache) Elemente in einem intermedialen Kunstwerk im Sinne einer Fusion zu verbinden, als Ausdruck eines Gefühls vom Ganzen; c. das Gesamtkunstwerk wird von einem sozialpolitischen Unbehagen motiviert, das auf Wirklichkeitsveränderung drängt; d. das Gesamtkunstwerk ist egalitär und nicht elitistisch orientiert, umfassend, aber nicht totalitär; e. eine visionäre Haltung und ein außerordentlicher Einsatz in der Produktionsphase werden vorausgesetzt.

²⁷ Marquard, Gesamtkunstwerk, S. 45.

²⁸ Ebd., S. 36.

²⁹ Ebd., S. 47.

Forschungsstand

Beim Verfassen einer Arbeit über das Gesamtkunstwerk hat man häufig das Gefühl, man soll entweder allwissend werden oder an der Oberfläche der Sache und naiv bleiben. Wagner selbst war eine Persönlichkeit, die keine Ruhe fand und keinen Grund dafür, sich nicht über alles Mögliche zu äußern: „die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrtenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hinblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantisiren geboren“,³⁰ beobachtet Nietzsche, die nicht leicht zu überblickenden Fülle an wissenschaftlicher Literatur über Wagners Dichtung, Musik, Regie, Philosophie, politische Theorie usw. vorwegnehmend. Das Konzept des Gesamtkunstwerks wiederum, das als „sozialistisches Reformwerk“³¹ das Spannungsfeld ästhetischen, gesellschaftlich-politischen, anthropologischen,³² philosophischen, technologischen und ja ökonomischen Überlegungen darstellt, ist, im Grunde genommen, allumfassend, die echte Teilmenge eines Gesamtgesamts,³³ wie Marquard es beschreibt. Die Vielgestaltigkeit des Konzepts bedarf einer interdisziplinären Bibliographie, wobei es scheint, dass alles gleichermaßen zum Thema gehört und immer neue Perspektiven eröffnet. Wenn es konkreter um den *Film* als Gesamtkunstwerk geht, begegnet eine ebenfalls schwer zu überblickende und interdisziplinäre Unmenge von Literatur über ein technologisch bedingtes und daher ständig sich wandelndes Phänomen. Die wichtigsten Wegweiser in diesem wissenschaftlichen Labyrinth fasse ich kurz zusammen.

Die Schilderung der Epoche der deutschen *Frühromantik* und ihres Kunstbegriffs informiert sich vor allem durch zwei Sammelwerke und eine Monographie. HELMUT PRANGS (Hrsg.) *Begriffsbestimmung der Romantik* ist ein Versuch, die „Begriffsverwirrung“ und die „kaum ausrottbaren Mißverständnisse zwischen Schreibenden und Lesenden, Sprechenden und Hörenden“³⁴ um das Phänomen der deutschen Romantik zu klären und zu einer Wesensbestimmung beizutragen. SILVIO VIETTAS (Hrsg.) *Die literarische Frühromantik* untersucht eine „Reformulierung des Epochenbegriffs der Frühromantik“ über eine „Reformulierung des Begriffs von Aufklä-

³⁰ Nietzsche, Friedrich, Richard Wagner in Bayreuth (1876). In: KSA 10, Unzeitgemäße Betrachtungen, viertes Stück, S. 436.

³¹ Feldmann, Torsten, Addition, Synthese und Utopie. Stationen des Gesamtkunstwerks zwischen Romantik und Postmoderne. Dissertation Ruhr-Universität Bochum 2000, S. 165.

³² Fischer-Lichte, S. 66.

³³ Vgl. Marquard, Gesamtkunstwerk, S. 40.

³⁴ Prang, Helmut (Hrsg.), *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt 1972. Einleitung, S. 1.

rung“.³⁵ Der Ansatz der Sammlung ist, wie der Titel verdeutlicht, dass es sich um eine primär literarische Bewegung handelt, eine Zeit der Autoren und ihrer ästhetisch-politischen Äußerungen. Dies bekräftigt wiederum den Ansatz der vorliegenden Studie: das Gesamtkunstwerk als Fusion der Medien fängt beim Medium der Sprache, beim Wort an. LOTHAR PIKULIKS *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung* stellt die aktuellste und umfassendste Studie über eine Epoche dar, in der das „Denken und Fühlen der anbrechenden Moderne“ lokalisiert wird sowie „eine in der Moderne liegende Tendenz zur Erweiterung, Ergänzung und auch Selbstrelativierung“.³⁶ In ihrer Entstehung, ihren Einflüssen und ihren wichtigsten Ausprägungen wird die Vielschichtigkeit der Epoche geschildert, die den Geburtsort einer genauso vielschichtigen Konzeption darstellt.

Die Verortung des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik wird darüber hinaus in zwei Beiträgen diskutiert. PETER RUMMENHÖLLERS *Romantik und Gesamtkunstwerk* weist auf den Unterschied zwischen dem transzendentalen Denken der Romantik und dem hochromantischen, restaurativ-dialektischen Denken Wagners hin und auf die Tatsache, „daß die Motive, die die romantische Literatur in der stets gegenwärtigen Bemühung durchzieht, die Welt als ursprüngliche Identität darzustellen, implizit zum Begriff des Gesamtkunstwerks drängt“³⁷ und versucht einen Gesamtkunstwerk-Begriff „aus romantischer Genese“³⁸ zu geben. MICHAEL LINGNER erläutert in *Der Ursprung des Gesamtkunstwerks aus der Unmöglichkeit «Absoluter Kunst»* die frühromantische Herkunft des Musikdramas: er bringt es in Verbindung mit Schellings Jenaer Vorlesung über die *Philosophie der Kunst* (1802/1803), mit der Erweiterung des Kunstbegriffes von Friedrich Schlegel, der ihn jenseits des Schönheitsprinzips ansiedelt und durch das Prinzip des „musikalischen Enthusiasmus“ bereichert, und mit der Musikaufwertung bei Ludwig Tieck in Verbindung bringt. Lingner sieht in Philipp Otto Runge's Werk den Prototyp einer zum Gesamtkunstwerk tendierenden Ästhetik der Frühromantik und erkennt „die Absolutheit der Kunst als den für Runge und Wagner substantiellen Problembezug“.³⁹ Auch für ROGER FORNOFF hat das Gesamtkunstwerk einen roman-

³⁵ Vietta, Silvio, Frühromantik und Aufklärung. In: Ders. (Hrsg.), *Die literarische Frühromantik*, Göttingen 1983, S. 23.

³⁶ Pikulik, Lothar, *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. Zweite Auflage. München 2000, S. 10.

³⁷ Rummenholler, Peter, *Romantik und Gesamtkunstwerk*. In: Walter Salmen, *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1965, S. 161.

³⁸ Ebd.

³⁹ Lingner, Michael, *Der Ursprung des Gesamtkunstwerks aus der Unmöglichkeit «Absoluter Kunst»*. Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalkunst und Richard Wagners Totalkunstwerk. In: Szeemann (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau/Frankfurt a. M. 1983, S. 63.

tischen Ursprung. Davon zeugt das erste Kapitel seines Werks *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, das, nicht wenig versprechend, „Philipp Otto Runge und die Wiederherstellung des Paradieses“⁴⁰ zum Thema macht.

Wagners Verpflichtung der Frühromantik gegenüber wird explizit in vier Studien behandelt. Darunter zwei Dissertationen, ARTHUR KIEßLINGS *Der Geist des Romantischen im Denken Schaffen Wagners*⁴¹ und KURT KNOPFS *Die romantische Struktur des Denkens Richard Wagners*⁴². In *Richard Wagner und die Deutsche Romantik* schildert OTHMAR FRIES Wagner als Erbe der „Entgrenzung des Geistes“⁴³ bei der deutschen Romantik und besonders folgender Entwicklung: „Für die Romantik war selbst der Mensch eher um der Kunst Willen da als umgekehrt.“⁴⁴ Nach Fries ist das „neu, kühn und unerhört in der Geschichte des deutschen Denkens“.⁴⁵ In *Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik* geht PAUL ARTHUR LOOS auf eine Vielfalt von verschiedenen Themen wie *Das Ich in der Einsamkeit, Freundschaft und Weiblichkeit, Religion und Kunst, Traum und Schlaf* ein und zeichnet Wagner als Erbe der Romantik und des Geistes des 19. Jahrhunderts, zugleich aber, informiert durch Nietzsche und Thomas Manns Annäherungen, als modernen Künstler, der „wieder einmal scheinbar verschiedene Wunschziele der Romantik zusammenfaßt“, die er „in einem ganz unromantischen, revolutionär tatkräftigen Versuch erreichen will“.⁴⁶ Loos' Studie will „weder eine falsche Mythisierung noch eine unwissende Verurteilung“,⁴⁷ sondern ein objektives Bild Wagners anbieten.

Von diesem Teil der Bibliographie, das sich mit Wagners Werk und Ideenhorizont befasst, kann hier nur eine kleine, für diese Arbeit allerdings bedeutende Einsicht gewonnen werden. In *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* versucht Carl Dahlhaus, sich dem von Wagner als neue Gattung proklamierten Musikdrama anzunähern: Dahlhaus geht von der Idee des Musikdramas als Restauration der antiken Tragödie und zu-

⁴⁰ Fornoff, Roger, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*. Hildesheim 2004, S. 25ff.

⁴¹ Kießling, Arthur, *Der Geist des Romantischen im Denken Schaffen Wagners*. Dissertation Königlich Bayerische Ludwig-Maximilians-Universität München 1915.

⁴² Knopf, Kurt, *Die romantische Struktur des Denkens Richard Wagners*. Dissertation Universität Jena 1932.

⁴³ Fries, Othmar, *Richard Wagner und die Deutsche Romantik. Versuch einer Einordnung*. Zürich 1952, S. 20.

⁴⁴ Ebd., S. 18.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Loos, Paul Arthur, *Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik*. Bern/München 1952, S. 488.

⁴⁷ Ebd., Vorwort, S. IX.

gleich als Utopie eines modernen Kunstwerkes der Zukunft⁴⁸ aus, sowie von Wagners terminologischer Schwierigkeit, dafür einen endgültigen Namen zu finden. Nach einem musikwissenschaftlichen Vergleich von Oper und Drama geht Dahlhaus am Beispiel des *Rings des Nibelungen* auf technische Fragen von Form, Motiv und künstlerischen Mitteln ein und versucht damit, das „Musikalisch Neue“⁴⁹ bei Wagner bewusst zu machen. DIETER BORCHMEYERS *Das Theater Richard Wagners* konzentriert sich wiederum auf Wagner als Dichter und versucht, „auf der Basis von *Oper und Drama* Wagners ästhetisch-dramaturgisches ›System‹ mit seinen theoretischen Selbstoppositionen, zumal in den späten Schriften [...], systematisch und historisch vergleichend zu analysieren“.⁵⁰ Borchmeyer geht von einem Bild Wagners als dem neben Goethe „universalsten Künstler der deutschen Geschichte und der Moderne überhaupt“⁵¹ aus und begründet so seine bleibende Aktualität. In *Der Kunstbegriff Richard Wagners* unterscheidet STEFAN KUNZE zwischen Werk und Kunstbegriff und hält dafür, dass „in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts zwar stets von *der Kunst, der Poesie, der Musik* die Rede ist, daß aber nicht so sehr die real vorhandene Kunst, aber vielmehr der neue Kunstbegriff, die Utopie einer Kunst gemeint ist“.⁵² Das „Kunstwerk der Zukunft“, von dem Wagner spricht, sieht Kunze prinzipiell durch „die Vorstellung Wagners vom Drama als adäquater Form des Kunstwerks schlechthin“⁵³ dominiert. Die Schilderung eines das Werk transzendierenden Kunstbegriffs bildet den Zugang zu anderen Medien. So wie Kunze im letzten Teil der Studie die Aspekte des Kunstbegriffes im Werk sucht⁵⁴, so kann man sie in jedem Werk, zum Beispiel im Film, suchen – und finden. In *Der Wahn des Gesamtkunstwerks* analysiert UDO BERMBACH das Gesamtkunstwerk als einen außerordentlich umfassenden Begriff,⁵⁵ der als Synonym für Wagners visionäres Programm steht, über die ästhetische Erfahrung die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit zu verändern.⁵⁶ Er verfolgt die sozialistisch-anarchistische Grundlage des Wagnerschen Denkens und kommt zum Schluss, dass der Totalitätsanspruch, den das Konzept impli-

⁴⁸ Vgl. Dahlhaus, Konzeption, S. 11.

⁴⁹ Ebd., S. 50.

⁵⁰ Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 14f.

⁵¹ Ebd., S. 17.

⁵² Kunze, Stefan, *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*. Regensburg 1983, S. 6.

⁵³ Ebd., S. 9.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 178-246.

⁵⁵ Vgl. Bermbach, Udo, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt a. M. 1994, S. 270.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 236.

ziert, kein totalitärer sei,⁵⁷ sondern ein „Gegenmodell zu einer hochdifferenzierten und institutionell verfaßten Politik“ bilde.⁵⁸ Bermbach vertritt die wichtige These, dass das Gesamtkunstwerk nicht das multimediale Werk, das Musikdrama selbst ist, sondern eher den erweiterten Rahmen dafür anbietet: Das Musikdrama, mit seiner archetypischen Erzählung im Mythos, hat die immanente Tendenz, „sich zu erweitern, nach außen zu öffnen, im Gesamtkunstwerk nicht nur an die Öffentlichkeit zu treten, sondern selbst diese Öffentlichkeit zu konstituieren“.⁵⁹ Das Fest, in seiner doppelten Verwurzelung in der antiken Tragödie einerseits und der französischen Revolution andererseits, ist nach Bermbach unbedingt mit dem Gesamtkunstwerk mitzudenken, und zwar als dessen Kulminierung.⁶⁰ Bermbach verdeutlicht die wirkliche Größe und Tiefe des Konzeptes und setzt den Maßstab dafür, wie ein Phänomen als Gesamtkunstwerk zu untersuchen wäre. Eine kritische Studie der „Entwicklung von Wagners Festspielgedanken mit all seinen Widersprüchlichkeiten“⁶¹ bietet LUCAS mit *Die Festspiel-Idee Richard Wagners* an. Seine Schwerpunkte sind: das Gedankengut und die vorbereitenden Elemente, die in die verschiedenen Projekte eingegangen sind; die Phasen der Idee von den Schriften bis hin zu Bayreuth; die Bewertung des Festspielgedankens als Kulturleistung des 19. Jahrhunderts.⁶²

Die Rolle des Mythos im Denken und Schaffen Wagners wird in zwei Sammelwerken näher betrachtet. Dieter Borchmeyers (Hrsg.) *Wege des Mythos in der Moderne* versammelt Vorträge über den *Ring*, die im Rahmen einer Vorlesungsreihe an der Universität München im Wintersemester 1986/1987⁶³ behandelt wurden. Im Zentrum stehen zwei Themen: Zum einen wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln „nach der Bedeutung des Mythos im 19. und 20. Jahrhundert gefragt“.⁶⁴ Zum anderen werden „die Wege des Nibelungenmythos von der Wiederentdeckung des Nibelungenlieds, seiner Erhebung zum ‚Denkmal einer Nationalpoesie‘, bis hin zur Verfilmung des Stoffs verfolgt“.⁶⁵ Der neun Jahre später von Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer herausgegebene Sammelband *Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«: Ansichten des Mythos* versammelt Vorträge des während der Bayreuther Festspielen von 1994 veranstalteten

⁵⁷ Vgl. Bermbach, *Der Wahn*, S. 270.

⁵⁸ Ebd., S. 272.

⁵⁹ Ebd., S. 225.

⁶⁰ Ebd., S. 269.

⁶¹ Lucas, S. 11.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. Borchmeyer, Dieter (Hrsg.), *Wege des Mythos in die Moderne. Richard Wagner »Der Ring des Nibelungen«*. München 1987. Einleitung, S. 9.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

Symposiums „*Der Ring des Nibelungen* zwischen Mythos und Gesellschaftstheorie“.⁶⁶ Dabei werden, wie der Untertitel anzeigt, die verschiedenen *Ansichten* des Ring-Mythos erörtert, wie sie sich einerseits in der Bühnengeschichte des *Ring*, andererseits in den Deutungen der Mythos-Rezeption zeigen.⁶⁷

Die Frage nach der Aktualität des Gesamtkunstwerks trat 1983 mit Harald Szeemanns Zürcher Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* in den Vordergrund. Nach HANS GÜNTHERS (Hrsg.) Sammelband *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*⁶⁸ und ANGELA MERTES *Totalkunst*⁶⁹ haben vier neuere Monographien das moderne Gesamtkunstwerk zum Thema gemacht. Den Arbeiten liegt ein Gesamtkunstwerk-Begriff zugrunde, der unterschiedliche Phänomene umfasst. Die schon erwähnte Studie Roger Fornoffs *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk* stellt für das Vorhaben dieser Arbeit die wichtigste dar. Fornoff konzentriert sich ausschließlich auf künstlerische Phänomene, die entweder der architektonischen oder der theatralen Traditionslinie angehören⁷⁰ und „in denen sich die Idee einer ästhetischen Synthese als manifeste – entweder gesellschaftlich oder religiös dimensionierte – utopische Intention zu erkennen gibt“.⁷¹ Fornoffs größte Leistung besteht darin, aus Wagners Kunstkonzept vier Strukturelemente zu entwickeln, die als Analysekatoren bei der Bewertung von Werken, die ans Gesamtkunstwerk heranreichen, benutzt werden können:

„1. Das konkrete inter- oder multimediale, also unterschiedliche Künste oder ästhetisch-mediale Elemente vereinende bzw. neu legierende Kunstwerk. [...] 2. eine Theorie oder zumindest eine bestimmte Vorstellung von der idealen Vereinigung der Künste bzw. die Intention einer Umschmelzung der bestehenden Künste und Gattungen zu neuen intermedialen Kodierungen. [...] 3. Eine geschlossene und festgefügte Weltanschauung bzw. ein in unterschiedlicher Weise, etwa gesellschaftstheoretisch, geschichtsphilosophisch oder metaphysisch-religiös akzentuiertes Bild vom Ganzen und damit verbunden eine durch die jeweiligen weltanschaulichen Prämissen gespeiste, zumeist radikale Kultur- und Sozialkritik. [...] 4. eine in unterschiedlichem Maße konkretisierte ästhetisch-soziale oder ästhetisch-religiöse Uto-

⁶⁶ Vgl. Bermbach, Udo/Borchmeyer, Dieter (Hrsg.), Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«: Ansichten des Mythos. Stuttgart/Weimar 1995. Einleitung S. XI.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Günther, Hans (Hrsg.), Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft 3. Bielefeld 1994.

⁶⁹ Merte, Angela, Totalkunst. Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt. Bielefeld 1998 (Dissertation Universität Siegen 1997).

⁷⁰ Fornoff, S. 21f.

⁷¹ Ebd., S. 20.

pie. Ihr liegt das Bestreben zugrunde, den als defizitär erkannten Welt- oder Gesellschaftszustand durch die Kraft der Kunst zu überwinden und einen neuen weltanschaulich-sozialen oder mystisch-religiös bestimmten Einheitszusammenhang zu generieren bzw. Welt und Gesellschaft dem eigenen Ganzheitsentwurf folgend zu einem Kunstwerk umzugestalten.“⁷²

ANKE FINGERS zwei Jahre später erschienene Monographie *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* geht ebenfalls von einer „im Gesamtkunstwerk beschworenen Pluralität der Möglichkeiten“⁷³ aus und weist auf „das sich-im-Aufbruch-Befindende“⁷⁴ als zentrales Element des Gesamtkunstwerks hin. Ihr Beitrag zur Diskussion beschäftigt sich dennoch mit der Frage, ob das Gesamtkunstwerk im 21. Jahrhundert in Gestalt des Films erreicht worden ist.⁷⁵ Darauf komme ich zurück. Außerdem untersucht sie im letzten Kapitel die neuen digitalen Welten,⁷⁶ Multimedia und Cyberspace als modernste Orte des Gesamtkunstwerks.

Zwei englischsprachige Werke sind die derzeit neusten Publikationen. MATTHEW WILSON SMITHS *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace* untersucht das Gesamtkunstwerk in seiner Genese als „divided form“,⁷⁷ bedingt durch seine doppelte Verwurzelung in der romantischen Theorie einerseits und in den strukturellen Transformationen der Mitte des 19. Jahrhunderts andererseits: seine Geschichte sei geprägt von „clashes between mechanical and organic form, technology and technophobia, mass reproduction and the aura of originality, individual genius and the Volk, commerce and communism“.⁷⁸ Smith stellt fest, dass die mechanische Produktion der Essenz des Gesamtkunstwerks zugrunde liegt und verfolgt die Ergebnisse, von Wagner über das Bauhaus und Brechts Theater bis hin zum Film und den Cyberspace, um zu zeigen, dass „the total work of art ist still a potent aesthetic ideal, always intertwined with technology, continuing to blur distinctions between high and mass culture, artwork and commodity spectacle“.⁷⁹ In *The Total Work of Art in European Modernism* behauptet DAVID ROBERTS ebenfalls eine doppelte Abstammung des Gesamtkunstwerks, die er in „a french revolutionary and a german aesthetic“ erkennt, „which interrelate across the whole epoch of European mo-

⁷² Fornoff, S. 20f.

⁷³ Finger, S. 9.

⁷⁴ Ebd., S. 8.

⁷⁵ Ebd., S. 126.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 150.

⁷⁷ Vgl. Smith, Matthew Wilson, *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York 2007, S. 3.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 6.

dermism“.⁸⁰ Die Studie konzentriert sich auf die kritische Zeit zwischen Jahrhundertwende und dem Jahr 1930 und auf den „aesthetic and political radicalism of the avant-garde movements in response to the crisis of autonomous art and the accelerating political crisis of European societies“.⁸¹

Das Verhältnis zwischen Wagner und Film ist ein doppeltes. An das Kinematographische bei Wagners Medientheater erinnert FRIEDRICH KITTLER immer wieder an mehreren Stellen seiner Schriften, so zum Beispiel in *Grammophon Film Typewriter*, wo er auf die Verdunkelung des Schauspielraumes als revolutionäre Vorwegnahme des Filmes hinweist.⁸² Auch BERNDT KÜNZIG behandelt das Thema in seinem kurzen Essay *Richard Wagner und das Kinematographische* und vertritt die Meinung, Wagner hätte heute eher das Medium Film benutzt und wäre ein Auteur-Regisseur.⁸³ Der Einfluss Wagners auf den Film wird im Prinzip als sein unumstrittener Einfluss auf die Filmmusik erörtert. Als neuester Beitrag des extensiv diskutierten Themas sei hier das von JEONGWON JOE UND SANDER L. GILMAN herausgegebene umfangreiche Sammelwerk *Wagner and cinema*⁸⁴ erwähnt.

Die Frage des Films als Gesamtkunstwerk, die in der vorliegenden Arbeit zentral ist, wird in einer Reihe von Beiträgen diskutiert und unterschiedlich beantwortet. In *Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity* spricht SCOTT D. PAULIN explizit über die „Impossibility of the Cinematic Gesamtkunstwerk“.⁸⁵ Paulin hält es für unmöglich, für den Film Musik wie für ein Musikdrama zu komponieren, „that supports both essential unities: of film and music in mutual relation, and internally within a strictly musical structure“.⁸⁶ Weitere Argumente sind die kollektive Autorschaft im Film, die der Auffassung vom Kunstwerk als Produkt eines ein-

⁸⁰ Roberts, David, *The Total Work of Art in European Modernism*. New York 2011, S. 2.

⁸¹ Ebd.

⁸² „Wagner tat, was keine Bühne vor ihm gewagt hatte, schon weil gewisse Zuschauer am feudalen Vorrecht festhielten, selber sichtbar wie Schauspieler zu sein. Er ließ den Ring des Nibelungen bei seiner Uraufführung in völliger Dunkelheit beginnen, um dann die noch sehr neue Gasbeleuchtung langsam aufzublenzen. Nicht einmal die Anwesenheit eines Kaisers, Wilhelms I., hinderte also mehr daran, Wagnerzuschauer auf eine unsichtbare Massensoziologie und Schauspielerkörper wie die Rheintöchter auf optische Halluzinationen oder Nachtbilder vorm Hintergrund jener Schwärze zu reduzieren.“ (Kittler, Friedrich, *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986, S. 185f.)

⁸³ Vgl. Künzig, Bernd, *Richard Wagner und das Kinematographische*. Parerga 1. Eggingen 1990, S. 5.

⁸⁴ Joe, Jeongwon/Gilman, Sander L. (Hrsg.), *Wagner and Cinema*. Foreword by Tony Palmer. Interview with Bill Viola. Bloomington, IN 2010.

⁸⁵ Paulin, Scott D., *Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music*. In: James Buhler/Caryl Flinn/David Neumeyer (Hrsg.), *Music and Cinema*. Middletown 2000, S. 74.

⁸⁶ Ebd.

zigen Genie-Künstlers widerspricht,⁸⁷ und die Orientierung des Film am finanziellen Profit.⁸⁸ In *Film als Gesamtkunstwerk?* vertritt BERNDT UHLENBRUCH die These, dass „selbst einfache inszenatorische Verfahren des Theaters [...] eine Leistung hin zum Gesamtkunstwerk vollziehen können, welche dem Film unmöglich ist“.⁸⁹ Er unterscheidet zwischen einer synkretischen, „auf Synästhesie zielenden“⁹⁰ Kunst einerseits, und dem Gesamtkunstwerk andererseits. Der Film gehört offenbar zur ersten Kategorie, wobei der Autor auf Eisensteins Filmtheorie eingeht und seine Schrift *Über den Raumfilm* (1947) als „Bekenntnis zum Gesamtkunstwerk“⁹¹ akzeptieren muss. PAUL COATES *Cinema, Symbolism and the Gesamtkunstwerk* hingegen beantwortet die Frage positiv. Der Autor betrachtet den Film als „the only modern survivor of the Gesamtkunstwerk“⁹² und meint mehr als nur das intermediale Werk. Den Aufgaben, die Wagner seinem Werk zuschrieb, sei das Medium Film eher gewachsen als die Oper. Anders als bei der Oper, wo nur die Musik völlig funktional, die Sprache aber bloß halb-funktional und das Bild eigentlich nicht-funktional sei, sieht er im Film „a technical possibility that all three elements [sc. music, language, image] will be functional“⁹³; auch aufgrund der gesellschaftlichen Funktion des Films erkennt er in ihm „potentially the supreme anti-bourgeois form“.⁹⁴ Allerdings bedauert Coates die Tatsache, dass „only a very tiny number of films have approached its realization“⁹⁵, was auch mit der prekären Stellung der Filmemacher zu tun hat, nämlich „when one unifies the arts in opposition to society and then betrays oneself by pre-selling one’s work to television“⁹⁶. Coates Beobachtungen weisen m. E. in die richtige Richtung, wenn es um die Beurteilung dessen geht, was ein filmisches Gesamtkunstwerk jenseits der mit dem Film gegebenen selbstverständlichen Intermedialität bedeutet und was die eigentlichen Schwierigkeiten sind. Finger und Smith widmen jeweils ein Kapitel ihrer Untersuchungen des modernen Gesamtkunstwerks dem Film. Finger fragt: „Das Aufbrechen der Linearität, die Dialogizität der Bilder, Sinnesstimulierung oder -überlastung, ‚Technoimagination‘, Pluralität der Wahrnehmung – sind das die Zeichen des modernen Gesamtkunstwerks im Medi-

⁸⁷ Vgl. Paulin, S. 75.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 78.

⁸⁹ Uhlenbruch, Bernd, *Film als Gesamtkunstwerk?* In: Günther (Hrsg.), S. 185.

⁹⁰ Ebd., S. 198.

⁹¹ Ebd., S. 197.

⁹² Coates, Paul, *Cinema, Symbolism and the Gesamtkunstwerk*. In: *Comparative Criticism. A Yearbook*. Bd. 4, hrsg. von Elinor S. Shaffer. Cambridge 1982, S. 215.

⁹³ Ebd., S. 222.

⁹⁴ Ebd., S. 224.

⁹⁵ Ebd., S. 221f.

⁹⁶ Ebd., S. 225.

um Film?“⁹⁷ Die Antwort ist fast positiv: Der Film als Bau impliziert einerseits „eine Revolution in der Konstruktion der Künstevermischung“⁹⁸. Mit der „Brechung der temporalen Abläufe“ wiederum ermöglicht der Film „die Visualisierung einer virtuellen ‚gebauten‘ Welt“⁹⁹, worin Finger den eigentlichen Bezug des Films zum Gesamtkunstwerk sieht. Smith diskutiert Leni Riefenstahls Propaganda-Film *Triumph des Willens* (1935) und seine Verpflichtung dem Gesamtkunstwerk-Konzept Wagners gegenüber als „a work that marks the translation of the iconic Gesamtkunstwerk into film“.¹⁰⁰ Wagnerianisch sei der Film aus zwei Gründen, einerseits, weil er „fervently in pursuit of organic totality and profoundly reliant on cutting-edge techniques of mechanical production“¹⁰¹ ist, während er gleichzeitig die ihm zugrunde liegende Technik, wie es Wagner getan hat, auch zu verdecken sucht; andererseits „in its utopian evocation of an ecstatic German Volk, a Volk unified not only through a common Will but also through a communal participation in a great artwork“.¹⁰² Auch TORSTEN FELDMANN widmet sich in seiner Dissertation *Addition, Synthese und Utopie*, die das Gesamtkunstwerk zwischen Romantik und Moderne zum Thema hat, in einem kurzen Unterkapitel dem Film als Musterbeispiel des Gesamtkunstwerks.¹⁰³

Diesem keineswegs erschöpften Diskurs schließt sich meine Arbeit an. Sie greift die Frage nach der Aktualität des Gesamtkunstwerks auf und will einen Beitrag dazu leisten, die Frage nach dem Film als Gesamtkunstwerk ausführlich zu behandeln, und zwar unter Berücksichtigung aller Dimensionen des Filmphänomens, angefangen bei den die Intermedialität des Films bestimmenden Phasen der Vorproduktion, Produktion und Nachproduktion bis hin zur Aufführung im multimedialen Kinoraum. Darüber hinaus geht sie einer Frage nach, die bisher unterbelichtet geblieben ist: der Frage nach internationalen Filmfestivals als modernem Ort der potenziellen Steigerung des Films zum Gesamtkunstwerk. Dabei geht es auch um die Diskussion zur transformativen Funktion des Films und einer Zukunftsperspektive, die den Film auch als ‚Kunstwerk der Zukunft‘ etablieren soll.

⁹⁷ Finger, S. 126.

⁹⁸ Ebd., S. 139.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Smith, S, 93.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Feldmann, S. 217-220.

Material und Methode

Als Material dienen vor allem Primärquellen, die in den ersten beiden Kapiteln über die Frühromantik und Wagner eingeführt werden. Im Kapitel über den Film wird, neben kritischen Schriften und Arbeitsbüchern über das Filmmachen, auch auf Poetiken und Interviews von Regisseuren Bezug genommen.

Methodisch kombiniert die Arbeit, der interdisziplinären Natur des Themas gemäß, verschiedene Herangehensweisen: es geht um Analyse und Interpretation von Primärquellen oder auch von Filmbeispielen; dabei wird der Wissenstand in der Sekundärliteratur diskursiv und vergleichend erörtert; oft wird selbständig theorisiert und reflektiert; im letzten Kapitel wird dann versucht, die gewonnenen Strukturelemente auf den Film anzuwenden.

Aufbau der Arbeit

Die Thesen dieser Arbeit, wonach das Gesamtkunstwerk möglich, aktuell und notwendig ist und der Farb- und Tonfilm das Medium darstellt, in dem es – unter Voraussetzung einer bewussten und visionären Auseinandersetzung mit dem Konzept – seinen bis jetzt komplettesten Ausdruck finden kann, werden in drei Kapiteln und einem Exkurs entfaltet. Dabei haben zwei Kapitel mit der Vergangenheit zu tun und eines mit der eigenen Gegenwart und Zukunft. Im Exkurs wird diachronisch argumentiert.

Im *zweiten Kapitel* wird die Vorgeschichte des Gesamtkunstwerkes und die Fundierung des Konzeptes im ästhetischen Denken und Schaffen der deutschen Frühromantik erörtert. Untersucht werden soll das dem Konzept immanent romantische Element, das auch in allen späteren Ausprägungen im Sinne einer ‚aktiven Romantik‘ wirksam bleibt.

Im *dritten Kapitel* wird Wagners ästhetisch-politische Theorie ausführlich untersucht und sein Versuch, sie im Medium des Musikdramas, im Raum des Bayreuther Festspielhauses und im Rahmen der Bayreuther Festspiele praktisch umzusetzen, in den Blick genommen werden. Dadurch soll ein Gesamtkunstwerk-Begriff gewonnen werden, der im nächsten Kapitel auf den Film angewandt werden soll.

Darauf folgt ein *Exkurs*. Darin geht es um eine visionäre Haltung, die der Norm widersteht und dem allgemeinen Verständnis nicht mühelos fassbar ist, als Voraussetzung von hervorragenden Werken und Leistungen in allen Bereichen des Schaffens und Denkens. Die hierin entwickelten Ge-

danken sollen als Projektionsfläche für alle drei Epochen des Gesamtkunstwerks fungieren und die These des nächsten Kapitels grundieren. Im *vierten Kapitel* wird schließlich der Farb- und Ton-Spielfilm als Gesamtkunstwerk erörtert. Die im Wagner-Kapitel gewonnenen Komponenten des Konzeptes werden angewandt, um Parallelen zu finden und die Aktualität des Konzeptes im komplexen Filmphänomen zu untersuchen. Damit schließt sich ein Kreis: Wort, Ton und Bild, das ‚Rohmaterial‘ des Gesamtkunstwerks, bei den Frühromantikern, Wagners Vergangenheit, hauptsächlich im Geist und im Medium der Sprache uneingeschränkt vereinigt, bei Wagner, die Vergangenheit des Kinos, im Medium des Musiktheaters zur Synthese aufgezwungen, finden sich im *audiologovisuellen*¹⁰⁴ Werk des Filmes, und in unserer Gegenwart, wieder, diesmal im technischen Medium a priori verschmolzen. Doch die Arbeit an einem filmischen Gesamtkunstwerk fängt dort erst an.

¹⁰⁴ Vgl. Chion, Michel, Audio-Vision: Sound on screen. Hrsg. und übersetzt von Claudia Gorbman mit einem Vorwort von Walter Murch. New York 1994, S. 169.

II. DIE GEBURT DES GESAMTKUNSTWERKS AUS DER FRÜHROMANTISCHEN KUNSTREFLEXION

1. Erweiterung des Kunstbegriffs und utopisches Denken

In der deutschen Frühromantik wird die Idee eines Zusammenwirkens der Kunstgattungen mit dem Ziel einer qualitativen Potenzierung des Kunstwerkes intensiver denn je artikuliert und erforscht. Sie konstituiert zugleich die Utopie dieser Epoche, die so gerne Utopisches entwarf und kultivierte, im Bereich der Ästhetik. In dieser ersten Phase der Romantik zwischen den Jahren 1795 und 1804 wird „[...] bereits der gesamte Bestand an Ideen, Tendenzen, Formen, Verfahren und Motiven begründet – keimhaft oder schon mehr oder weniger entwickelt [...], auf dem auch die spätere Romantik beruht.“¹⁰⁵ Da Richard Wagner, die Hauptfigur des Gesamtkunstwerk-Konzeptes, sowohl musikalisch als auch geistig unmittelbar aus der Epoche der Romantik hervorgeht, kann man mit Recht behaupten, dass das Gesamtkunstwerk, in der Form wie er es ein halbes Jahrhundert später kulturell-ästhetisch prägt, „genuin romantischen Ursprungs“¹⁰⁶ ist: Seine Geburt lässt sich im literarischen und ästhetischen Denken der deutschen Frühromantik lokalisieren.

Im frühromantischen Kreis in Jena wirkt der Anspruch jener Zeit, „in einer romantischen Welt zu leben, in der entweder das Ende der Kunst oder ein radikaler Anfang“¹⁰⁷ zu erwarten ist. Diese neue Art der Auseinandersetzung mit der Kunst, welche stets in engem Zusammenhang mit dem Leben selbst aufgefasst wird, kann als Folge einer gewandelten Sicht auf die Möglichkeiten und Aufgaben der Kunst verstanden werden. Im Gegensatz zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts und zur von LESSINGS Abhandlung *Laokoon*¹⁰⁸ geprägten klassizistischen Kunstauffassung, die von einer strengen Grenzziehung zwischen einzelnen Kunstgattungen und -formen ausgehen, tendiert die Frühromantik sowohl theoretisch-programmatisch,

¹⁰⁵ Pikulik, Frühromantik, S. 9.

¹⁰⁶ Rummenhöller, Romantik und Gesamtkunstwerk, S. 161.

¹⁰⁷ Oesterle, Günter, Romantik, Biedermeier und Postmoderne. In: Ulrich Prinz (Hrsg.), Wege in die Romantik. Vorträge des europäischen Musikfestes Stuttgart 1997. Schriftenreihe der internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 8, S. 78.

¹⁰⁸ Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie (1766).

wie bei FRIEDRICH SCHLEGEL, dem Hauptvertreter der deutschen Frühromantik, als auch künstlerisch-pragmatisch, vor allem mit PHILIPP OTTO RUNGE, zur Grenzüberschreitung und -auflösung, indem sie Formenexperimente wagt und zugleich das Verhältnis verschiedener Künste zueinander im Hinblick auf Affinitäten, Überlagerungen und Verflechtungen erforscht.

Die frühromantische Ästhetik wendet sich in der Tat nicht nur vom Klassizismus ab, sondern revidiert darüber hinaus die ästhetischen Regeln der Klassik und zwar angesichts zwei zentraler Maximen. Zunächst stellt sie das bisher absolut gesetzte Kriterium der Schönheit als höchstes Ziel der Kunst infrage. In Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* heißt es:

„Beynahe überall werdet Ihr eher jedes andre Prinzip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maßstab für den Werth ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder nachdrücklich aufgestellt finden; nur nicht das Schöne. Das Schöne ist so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie, daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des *Häßlichen* sind [...].“¹⁰⁹

Mit der Verneinung der Allgemeingültigkeit des Schönheitsprinzips, das dieser pathetischen Äußerung nach in der Kunst bereits seit Langem als überholt gilt, und mit der Befreiung der Kunst von einem objektiven Gestaltungskriterium, wird diese für die Aufnahme von beliebigen Inhalten freigegeben. Damit wird jedoch zugleich jegliche Trennung der Kunstgattungen hinfällig. Diese werden jetzt in ihren Wechselbeziehungen erfasst. Das objektive Differenzierungsprinzip der Schönheit wird bei Friedrich Schlegel, wie MICHAEL LINGNER bemerkt, durch den „musikalischen Enthusiasmus“ als Vereinigungselement ersetzt:

„Statt nach einem derart hypostasierten objektiven Prinzip soll die Kunst vielmehr aus einer subjektiven Empfindung hervorgebracht werden, die [...] sich Schönes wie Häßliches anzuverwandeln weiß und hierzu die Darstellungsmittel verschiedener Künste vereint in ihren Dienst zu nehmen vermag. Diese inhaltliche und formale Erweiterung der künstlerischen Freiheit verdankt sich einer introvertierten,

¹⁰⁹ Schlegel, Friedrich, *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1796). In: Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn/München/Wien/Zürich 1958ff. (Zitiert als FS + Bandzahl). Hier Bd. I, S. 218f.

den Künstler auf seine subjektiven Empfindungen einstimmenden
Verfassung, die Schlegel «musikalischen Enthusiasmus» nennt [...]»¹¹⁰

Die Aufwertung der künstlerischen Subjektivität markiert den zweiten Bruch der Frühromantik mit der klassischen Ästhetik: Da die Schönheit nicht mehr das einzige Ziel der Künste darstellt, gilt auch das bisher als Garantie für das Gelingen jener Schönheit aufgefasste aristotelische Mimesisprinzip nicht mehr uneingeschränkt. Als einzige Autorität wird die schöpferische Freiheit des Künstlers anerkannt, die ihre Quelle in dessen Phantasie besitzt. Hier wird der Einfluss des deutschen Idealismus auf die Frühromantiker deutlich. Die Frühromantik übernimmt dessen Begriff der ‚produktiven Einbildungskraft‘, identifiziert ihn mit der Phantasie und überträgt ihn in den Bereich der Poesie. Die Phantasie und ihre vollkommenste Manifestation, die Poesie, werden von den Frühromantikern zum Welterkenntnisprinzip schlechthin erhoben:

„Als die Grundfähigkeit des Bewusstseins haben wir die Einbildungskraft, das innere Dichtungsvermögen gefunden, dies ist die universelle objektive Kraft im menschlichen Geiste. [...] Eine vollständige Geschichte des menschlichen Bewußtseins müßte nichts anders sein, als eine Geschichte der Einbildungskraft, eine Geschichte der Dichtkunst [...].“¹¹¹

Die Poesie, im Sinne eines gattungsübergreifenden Begriffes, gilt für die Frühromantik als „das ächt absolut Reelle“.¹¹² Gleichzeitig mit und anhand einer tiefgreifenden Theorie der Literaturkritik, vor allem in Bezug auf GOETHES Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in dem sie ein Erwachen der Poesie erkennen,¹¹³ entwickeln die Frühromantiker eine Universalitäts- und Absolutheitsästhetik, die sämtliche Facetten des Handelns und Denkens als komplementär zueinander stehend konzipiert und in der Poesie vereinigen will: Kunst und Wissenschaft, Dichtung und Philosophie. „Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie

¹¹⁰ Lingner, Der Ursprung des Gesamtkunstwerks, S. 53.

¹¹¹ Schlegel, Friedrich, Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern. Philosophische Vorlesungen 1804-1806: Kölner Vorlesungen. 5tes Buch, Theorie der Natur, FS XII, S. 421.

¹¹² Novalis, Über Goethe. In: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 21960ff, 31977ff. (Zitiert als N + Bandzahl). Hier Bd. II, S. 647.

¹¹³ Vgl. Behler, Ernst, Frühromantik. Berlin 1992, S. 49.

und Philosophie sollen vereinigt sein“¹¹⁴ lautet ihre Forderung, denn der Kunst und der Wissenschaft ist zwar „die Form verschieden“, jedoch „die Materie einerley“.¹¹⁵ Der Künstler ist „die Synthese des Theoretikers und Praktikers“,¹¹⁶ das Poem die „Einheit des Verstandes und der Einbildungskraft“.¹¹⁷ Die poetische Reflexion als Doppeltakt von Denken und Dichten wird zum höchsten Erkenntnisorgan, die Kunst zum Reflexionsmedium κατ'ἐξοχήν.

Das gesamte Denken und Schaffen der Frühromantiker stellt den Versuch dar, die verlorene Einheit artifiziell im Medium der Kunst zu rekonstruieren.¹¹⁸ Diesem Ganzheitlichkeitsdenken liegt zum einen die Idee einer einheitlichen, synästhetischen Urkunst, zum anderen die Überzeugung von einer übergeordneten, universellen Ureinheit zugrunde, der die Frühromantiker sogar eine akustische Fassung verleihen.¹¹⁹ Hiermit lässt sich die starke Präsenz des Musikalischen in der frühromantischen Dichtung erklären. Dem Eskapismus der Frühromantiker bietet die Instrumentalmusik häufig ein Fenster zur Welt des Ewigen und Idealen sowie eine Vorahnung des Absoluten an. Aus der Begegnung der Musik mit der Dichtung geht der Glaube der Frühromantiker an das Vermögen der Kunst hervor, ins Absolute einzudringen, und somit die Bindung der Kunst an die Sphäre der Religion. Kulturell lässt sich eine Verbindung zwischen dem Ganzheitlichkeitsideal jener Epoche und deren Rezeption der Kunst der Renaissance herstellen.¹²⁰ Die Ära der Renaissance, mit ihrer Einheit von Humanität und Kunst, mit der Symbiose von Alltäglichem, Religiösem und Ästhetischem, mit der Tradition der Religio Universalis und der Auffassung vom *poeta alter deus* wird von den Frühromantikern idealisiert und als Vorbild für die eigene Zeit betrachtet. Auf der anderen Seite offenbaren das Denken der Frühromantik und ihre Universalitätsästhetik einen starken Hang zum Utopischen, das sich dem neuplatonischen Denkmodell

¹¹⁴ Schlegel, Friedrich, Lyceums-Fragmente. In: FS II, Nr. 115, S. 161.

¹¹⁵ Schlegel, Friedrich, Transcendentalphilosophie. Eingeleitet und mit Erläuterungen versehen von Michael Elsässer. Hamburg 1991, S. 92.

¹¹⁶ Novalis, Das allgemeine Brouillon (1798-1799). In: N III, S. 345.

¹¹⁷ Novalis, Logologische Fragmente. Materialien zur Enzyklopädistik. In: N II, S. 531.

¹¹⁸ Vgl. Fornoff, S. 26.

¹¹⁹ Vgl. Wiora, Walter, Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik. In: Salmen (Hrsg.), S. 37.

¹²⁰ Für die Frühromantiker ist die Renaissance das goldene Zeitalter der Kunst. Diese Würdigung zeigt sich vor allem in der Verehrung Raffaels. Wackenroders Werk *Hertzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) stellt die bedeutendste dichterische Auseinandersetzung mit dem Person und dem Werk des Malers dar. Die idealisierte Auffassung der Renaissance wurde von Karl Philipp Moritz in seinem Werk *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* vorbereitet. Zur frühromantischen Renaissance Rezeption siehe Silvio Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart 1994.

einordnen lässt, mit dem Triptychon von ursprünglicher Einheit, Trennung und zweiter endgültiger Einheit.¹²¹ Dennoch betont der frühromantische Ideenhorizont eher den ewigen, unabschließbaren Prozess der Annäherung an dieses Telos. Und gerade darin liegt der Sinn der Utopie: Nicht ihre Realisierbarkeit, sondern der Weg dorthin ist wichtig. Es ist dieses Aproximationsprinzip,¹²² das das frühromantische Denken befruchtet. Da das utopische Telos für die Frühromantiker ein ästhetisches ist, das mit der Vollendung der Kunst koinzidiert, ergibt sich der frühromantische Glaube an die Prozesshaftigkeit und das Immer-Werdende der Kunst: „Die Unvollendung der Poesie ist nothwendig. Ihre Vollendung = das Erscheinen des Messias“.¹²³ Wenn diese Formulierung Friedrich Schlegels willkürlich klingt, so ist sie für den uneinheitlichen und größtenteils fragmentarischen Charakter der künstlerischen Leistung der Frühromantiker einleuchtend. Eine Ausnahme von der Regel des Entwurf-Bleibens stellt das Schaffen Philipp Otto Runge dar, der die eigenen gesamtwerklichen Vorstellungen mit künstlerischen Mitteln umzusetzen versucht.

2. Der Einfluss der Aufklärung

In seinem Artikel *Das Wesen der Romantik* vertritt KORFF den Standpunkt, dass die Romantik ohne Zweifel aus neun Zehntel geschichtlichem Erbgut und nur einem Zehntel Neuem bestehe.¹²⁴ Betrachtet man die romantische Weltanschauung in ihrer Geschichtlichkeit, stößt man tatsächlich auf ihre Verankerung in der Gesamtbewegung der europäischen Aufklärung, wie PIKULIK in *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung* erörtert.¹²⁵ Wesentliche Verwandtschaften und sogar Kausalitäten zwischen den beiden Epochen beweisen, dass eine Auffassung der Romantik als Gegenaufklärung eher simplifizierend ist.¹²⁶ Denn in Wahrheit findet ein großer Teil des romanti-

¹²¹ Vgl. Wiora, S. 24.

¹²² Vgl. Mähl, Hans Joachim, Philosophischer Chiasmus. Zur Utopiereflexion bei den Frühromantikern. In: Silvio Vietta (Hrsg.), *Die literarische Frühromantik*. Göttingen 1983, S. 158.

¹²³ Friedrich Schlegel zitiert nach Weber, Heinz-Dieter, *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie*. München 1973, S. 219.

¹²⁴ Vgl. Korff, Herman-August, *Das Wesen der Romantik*. In: Prang (Hrsg.), S. 196.

¹²⁵ Vgl. Pikulik, Kapitel I des ersten Teils: *Die Geburt der Romantik aus dem Geist des 18. Jahrhunderts. Rezeption, Kritik, Modifikation*, S. 15ff.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 20.

schen Ideenhorizonts, gerade in der frühen Phase der Romantik, seine geistigen und sozialen Voraussetzungen in der europäischen Aufklärung. Daher sind die Aufklärung sowie ihr wichtigstes sozialpolitisches Produkt, die Französische Revolution, und deren weitere Folgen, als Prämisse der Frühromantik zu beurteilen, und zwar in ambivalenter Ausprägung: Zum einen negativ, indem die Frühromantik jenen Inhalten bzw. Entwicklungen reaktionär und ausgleichend gegenübersteht, zum anderen positiv, indem sie – im Rahmen der linearen Fortschreibung der Geistesgeschichte – wesentliche Züge aufnimmt, ergänzt und weiterführt. Insofern ist die frühromantische Aufklärungskritik eine konstruktive, weil sie eine alternative Weltsicht anbietet und Anregungen zu neuen Schaffensweisen liefert.

2.1. Reaktion auf die aufklärerische Maxime der Rationalität: Phantasie und Neue Mythologie

Die deutsche Frühromantik könnte als eine „Selbstkritik der neuzeitlichen Aufklärung“¹²⁷ verstanden werden. Ausgang und Anlass dieser Kritik ist einerseits die negativ erfahrene Lebenssituation im Rahmen der bürgerlich-aufklärerischen Gesellschaft, andererseits das Bedürfnis nach Vernichtung des importierten und daher wesensfremden Geistes sowie nach Neuschaffung eines „deutscher Wesenart gemäßen Fühlens und Denkens.“¹²⁸ Die Opposition der Frühromantiker bezieht Gegenposition zur Normierung, Rationalisierung und Vernüchterung des Lebens, der „Verdampfung aller idealistischer Metaphysik“¹²⁹ durch die Aufklärung, deren Protagonisten der Überzeugung waren, das Universum mithilfe des Verstandes kausalgesetzlich begreifen und erklären zu können. Diese Überzeugung habe, nach NOVALIS, „die Welt zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle“¹³⁰ gemacht, „indem man alles Wunderbare und geheimnisvolle sorgfältig von ihr abwusch“.¹³¹

Kritisch wenden sich die Frühromantiker vor allem gegen die cartesianische Seite der Aufklärung: Das systematische Zweckmäßigkeitsdenken

¹²⁷ Vietta, Frühromantik und Aufklärung, S. 21.

¹²⁸ Fries, S. 28.

¹²⁹ Korff, S. 198.

¹³⁰ Novalis, Christenheit oder Europa (1799). In: N III, S. 515.

¹³¹ Ebd., S. 516.

und die dadurch bedingte „Katastrophe der Sinnverfinsterung“.¹³² Im Gegensatz zum cartesianisch-mechanistischen Dogmatismus, streben die Frühromantiker nach einer Relativierung: Ohne das Vernunftprinzip der Aufklärung zu verdrängen, streben sie danach, dieses durch den Phantasiefaktor zu ergänzen¹³³ und somit das Symbolische, Mythische und Imaginäre wieder zur Geltung zu bringen. Das Verhältnis zwischen *Ratio* und *Imaginatio* wird von den Frühromantikern als komplementär aufgefasst.¹³⁴ Dieser Perspektivwechsel sowie Novalis schon erwähnter Panegyrikos („Poesie ist das ächt absolut Reelle“) sind als Gipfelung eines Diskurses über die Phantasie zu verstehen, der bereits in der Aufklärung begonnen hat. Sie fußen, wie VIETTA erklärt, auf einem Langzeitkonflikt zwischen zwei verschiedenen Denkströmungen jener Zeit:¹³⁵ Auf der einen Seite steht die rationale, von DESCARTES ausgehende Strömung, die die sinnliche Wahrnehmung und das Denken für die Grundlage aller wissenschaftlichen Erkenntnis hält und welche mit der gottgleichen Absolutsetzung des Subjekts endet; auf der anderen Seite stellt sich die Tradition PASCALS „durch Hinweis auf die Endlichkeit des Ich, die Rezeptivität des Denkens, die Bedeutung des Herzens und des Gefühls, die Vermitteltheit des Menschen durch Natur und das ihn umgebende Universum“¹³⁶ der Absolutheit der Vernunft skeptisch gegenüber. Pascal artikuliert in seinen *Pensées* das Konzept der ‚raison du coeur‘¹³⁷ und vertritt die These, dass nur das Zusammenspiel von Verstand und Herz die richtige Grundlage des menschlichen Erkennens bilden könne. Die Untersuchung der Phantasie ist jedoch nicht nur der Pascalschen Strömung zu verdanken. Da die rationale Strömung die Phantasie als unberechenbar und sogar bedrohlich auffasst,¹³⁸ konzentrieren sich ihre Geister darauf, das Phänomen genau zu erforschen, um es vom reinen Denken klar zu unterscheiden. Die Vertreter

¹³² Frank, Manfred, Vom »Bühnenweihfestspiel« zum »Thingspiel«. Zur Wirkungsgeschichte der ‚Neuen Mythologie‘ bei Nietzsche, Wagner und Johst. In: Walter Haug, Rainer Warning (Hrsg.), *Das Fest. (Poetik und Hermeneutik 14)* München 1989, S. 613.

¹³³ Vgl. Pikulik, Frühromantik, S. 24.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Vgl. Vietta, Frühromantik und Aufklärung, S. 47f.

¹³⁶ Ebd., S. 48.

¹³⁷ „Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point, on le sait en mille choses.“ (Blaise Pascal, *Pensées sur la religion et autres sujets* (1670). Texte intégral établi et présenté par Zacharie Tournier. Paris 1960, Kapitel IV, §. 277) Bei der deutschen Übersetzung: „Das Herz hat seine Gründe, die die Vernunft nicht kennt; man erfährt das sieht das tausendfach“ geht leider das Wortspiel verloren.

¹³⁸ So zum Beispiel Descartes in *Recherche de la Verité* (1674). (vgl. Beardsley, Monroe C., *Aesthetics from classical Greece to the present. A short history.* New York 1975, S. 169)

des Empirismus, wie zum Beispiel FRANCIS BACON¹³⁹ und THOMAS HOBBES,¹⁴⁰ erzielten in diesem Bereich große Fortschritte.

Im gespaltenen Diskurs um die geistigen Funktionen propagiert die Frühromantik die Einheit. Als ihr Hauptträger fungiert dabei die Konzeption der *neuen Mythologie*. Als Antipode der klassischen Mythologie soll sie das Gedicht der Neuzeit sein, welches ihre Grundtendenzen in sich aufnimmt und das Spiegelbild einer neuen Weltsicht ist:

„Denn auf dem ganz entgegengesetzte Wege wird sie uns kommen, wie die alte ehemalige, überall die erste Blüte der jugendlichen Phantasie, sich unmittelbar anschließend und anbindend an das Nächste, Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen [...].“¹⁴¹

Das Konzept der neuen Mythologie und die Aufwertung des mythischen Aspekts ist die frühromantische Antwort auf die Entzauberung der Welt und das anti-mythische Dogma der Aufklärung, die HORKHEIMER/ Adorno sozialkulturell als eine Strategie zur Bekämpfung der Angst vor dem Unbekannten erklärten.¹⁴² Eine mit diesem bewussten Programm parallele Entwicklung sieht HEINZ GOCKEL in der Aufklärung des Mythosbegriffs selbst: Dass der aristotelische Begriff *μῦθος* mit dem Wort *Fabel* übersetzt wird,¹⁴³ deutet Gockel als „die Freigabe der Mythologie für rationale Er-

¹³⁹ In seinen Werken *Of the Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Humane* (1605) und *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623) eröffnet Bacon das Forschungsfeld der Phantasie, indem er die Dichtung als autonomes, auf der Einbildungskraft begründetes Wissensgebiet akzeptiert. In diesem Zusammenhang wird die Frage gestellt, was genau die Phantasie sei und wie sie die Dichtung produziere. (vgl. ebd., S. 169f.)

¹⁴⁰ Hobbes befasst sich in den ersten Kapiteln seines Werks *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil* (1651) mit der ausführlichen Analyse der Einbildungskraft (‘fancy’ oder ‘imagination’ genannt) sowie mit deren Verhältnis zu den menschlichen Sinnen und spricht sich für ihren Vorrang dem Verstand gegenüber im Rahmen des Dichtungsprozesses aus. (vgl. ebd., S. 170f.)

¹⁴¹ Schlegel, Friedrich, Gespräch über die Poesie (1799-1800). In: FS II, S. 312.

¹⁴² „Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie sollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen. [...] Der Furcht wähnt er ledig zu sein, wenn es nichts Unbekanntes mehr gibt. Das bestimmt die Bahn der Entmythologisierung, der Aufklärung, die das Lebendige mit dem Unlebendigen ineinsetzt wie der Mythos des Unlebendigen mit dem Lebendigen. Aufklärung ist radikal gewordene mythische Angst.“ (Horkheimer/Adorno, S. 9)

¹⁴³ In Johann Christoph Gottscheds Werk *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1729).

klärung“¹⁴⁴ und für ihre Reduzierung auf historische Faktizität und begriffliche Wahrheit. Die Ausmerzung des mythischen Elementes durch diese Entwicklungen betrachtet die Frühromantik als ein zentrales Problem der neuzeitlichen Kunst. Durch sie wurde ein allgemeingültiges, einheits- und identitätsstiftendes Weltdeutungswerkzeug vernichtet. Denn „der Mythos wollte berichten, nennen, den Ursprung sagen: damit aber darstellen, festhalten, erklären.“¹⁴⁵ Mit seiner Rationalisierung kommt auch die Entfremdung von der Natur,¹⁴⁶ die er verkörperte, was für Gesellschaft und Kunst weitreichende Konsequenzen nach sich zieht. Die Frühromantik erkennt ebenso wie die Klassik¹⁴⁷ die Wichtigkeit des Mythos als Stoff der Kunst und glaubt an die Wiederaufnahme der Mythologie in der zeitgenössischen Dichtung. Diese Idee, die vom Klassizismus interpretiert, als Nachahmung antiker Kunst umgesetzt wird, wird zur selben Zeit bei den Frühromantikern unter dem Spektrum der Universalität aufgenommen und durch das Primat der Phantasie bereichert.¹⁴⁸ Die neue Mythologie bietet einen Ausgleich für den Religionsverlust der eigenen Zeit. Sie wird zum Kern der frühromantischen Kunstreligion, welche im Hervorbringen von Kunst alle kreativen Kräfte menschlichen Denkens, Fühlens und Schaffens miteinander versöhnen will. Letztendlich bildet selbst dieses frühromantische Universalitätsideal ein alternatives Konzept zum absolut gesetzten aufklärerischen Prinzip der Vernunft.

¹⁴⁴ Gockel, Heinz, Die alte neue Mythologie. In: Vietta (Hrsg.), Die literarische Frühromantik, S. 192. Rehabilitiert wird der Mythosbegriff vom Vordenker des Klassizismus Christian Gottlob Heyne, der das Prinzip einer symbolischen Mythosdeutung einsetzt und, indem er ihn auf die gemeinsame menschliche Erfahrung zurückführt, dessen bleibende immanente Aktualität für jede Zeit behauptet. (vgl. ebd., S. 194)

¹⁴⁵ Horkheimer/Adorno, S. 14.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁴⁷ Herder argumentiert für das poetische Potenzial des Mythos als dessen Wesentliches: „Der Wahrheit wegen brauche ich sie auch nicht; aber ihrer Poetischen Bestandheit: und wenn es personificirte Dinge sind, der sinnlichen Anschauung wegen.“ (Herder, Johann Gottfried, zitiert nach Gockel, S. 194)

¹⁴⁸ Die Parallelitäten von Klassik und Romantik kommentiert Korff: „Es besteht also gar kein Zweifel darüber: der Urgegensatz der Romantik und die historische Macht, gegen die sie letztlich heraufkommt...sie so gut wie die zur Klassik gereifte Sturm- und Drang- Bewegung...ist die Aufklärung. Und gegen die Aufklärung kämpft die Romantik Schulter an Schulter mit der Klassik denselben Kampf der höheren Geistigkeit gegen Rationalismus und Realismus.“ (Korff, S. 197)

2.2. Reaktion auf die sozialgeschichtlichen Umstände: Die Sehnsucht als Ausgangspunkt des utopischen Denkens

Die deutsche Frühromantik wächst als Generation und geistige Bewegung auf bürgerlich-aufklärerischem Boden heran. In ihrem Ideenhorizont spiegelt sich die Reaktion jener Generation auf die sichtbare Folgen der Vernunftkultur für das Realleben wider, nämlich die herrschenden „Zweck- und Nützlichkeitsnormen eines verkürzten Rationalismus“¹⁴⁹ und die allgemeine „Entzauberung der Welt“.¹⁵⁰

Die Frühromantiker vertreten die Überzeugung, in einem Zeitalter des revolutionären Umbruchs zu leben und selbst Träger dieser Revolution zu sein.¹⁵¹ Das politische Ereignis, in dem die Ergebnisse der Aufklärung gipfeln, nämlich die Französische Revolution, begrüßen sie ursprünglich mit Enthusiasmus. Doch bald wandelt sich dieser in Enttäuschung.¹⁵² Mit dem Scheitern der Revolution und der Selbstkrönung Napoleons zum Alleinherrscher Frankreichs, sehen sie sich um ihre Hoffnungen auf Freiheit und auf die Verbesserung der als negativ empfundenen Gegenwart betrogen. Die Frühromantiker glauben einen Ausgleich für den defizitären Ausgang der Revolution in der Realität darin zu finden, dass sie die Revolution selbst übernehmen und in der geistigen Sphäre weiterführen. Das Geistige wird von ihnen zu einer neuen Macht erhoben. Im 216. Athenäums-Fragment erkennt Friedrich Schlegel die Französische Revolution zwar als eine der wichtigsten Tendenzen des Zeitalters an, stellt ihr jedoch zwei weitere geistige Ereignisse gegenüber:¹⁵³ „Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters“¹⁵⁴ schreibt er und setzt somit die Bedeutung eines radikalen politischen Ereignisses mit der eines philosophischen Systems und eines Kunstwerkes gleich. Das Revolutionäre ihrer Bewegung liegt für die Frühromantiker gerade im „Grundsatz einer allwaltenden und ewigen Prozeßhaftigkeit“¹⁵⁵ des Denkens, in der unendlichen Reflexion, welche – im Gegensatz zu pragmatisch-politischen Ereignissen – jede Etablierung, Festlegung, Institutionalisierung, damit zugleich aber auch

¹⁴⁹ Vietta, Frühromantik und Aufklärung, S. 42.

¹⁵⁰ Mit diesem Begriff hat der Religionssoziologe Max Weber in seiner Schrift *Wissenschaft als Beruf* (1917/1919) die moderne Situation diagnostiziert. (In: Max Weber Gesamtausgabe. Hrsg. von Horst Baier, Mario Rainer Lepsius, Wolfgang J. Mommsen. Tübingen 1984ff. Abteilung I, Bd. 17, S. 49-111)

¹⁵¹ Vgl. Pikulik, Frühromantik, S. 55.

¹⁵² Vgl. ebd. S. 57.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 58.

¹⁵⁴ Schlegel, Friedrich, Athenäums-Fragmente. In: FS II, Nr. 216, S. 198.

¹⁵⁵ Pikulik, Frühromantik, S. 57.

jede Enttäuschung unmöglich macht. An die Stelle realpolitischer Lösungen und Vorschläge treten bei ihnen die utopischen Entwürfe einer grenzenlosen geistigen Freiheit. Diese Besonderheit der nach-auflärerischen Epoche in Deutschland beschreibt BENNO V. WIESE in seinem Artikel *Zur Wesenbestimmung der Frühromantischen Situation*:

„Die gesellschaftliche Ordnung erfährt in Europa eine Umbildung. Die Ideologie des alten Staates wird zersetzt. Die Ideen der Aufklärung erlangen politischen Einfluß. Das Bürgertum tritt aus seiner Verinselung heraus, um wirkende Kraft innerhalb des Staates zu werden. Aber diese europäische „Konstellation“ erscheint in Deutschland in eigenartiger Zweideutigkeit. Die Umbildung der gesellschaftlichen Ideen bleibt nur ein Problem des Geistes. Sie wird vom Katheder diskutiert, nicht in der Wirklichkeit entschieden. Rein geistige Zusammenhänge werden revolutioniert, ohne daß diesem Vorgange soziale Prozesse entsprächen.“¹⁵⁶

Da dem utopischen Denken nichts im Wege steht, verliert die Frühromantik bald das Gefühl des Gleichgewichts zwischen Ideologie und Wirklichkeit und verbleibt meistens am Rande der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Sie gerät allmählich in die politische und geistige Isolation, die auch durch die Einsamkeit verschärft wird, die die besondere Lebensweise einer zurückgezogenen Hingabe an Kultur und Intellekt bedingt.¹⁵⁷ Die Frühromantik konnte nicht ohne Recht als „die Verführung durch den Geist selber“¹⁵⁸ bezeichnet werden.

Die Isolations- und Einsamkeitserfahrung, die unerreichbare Harmonie sowie das Gefühl, in einer entfremdeten, entgötterten und rationalistischen Gesellschaft zu leben, bilden den Ausgangspunkt des für die Frühromantik charakteristischen Strebens nach Universalität, Unendlich-

¹⁵⁶ Wiese, Benno von, *Zur Wesensbestimmung der frühromantischen Situation*. In: Prang (Hrsg.), S. 164.

¹⁵⁷ Tieck gesteht in einem seiner Briefe an Wackenroder mit folgenden Worten das Schicksal aller Frühromantiker: „Genau genommen solltest Du Dich ganz allein mit der Musik und ich mit der Dichtkunst beschäftigen, denn die Welt ist wirklich nicht für uns, so wie wir nicht für die Welt; wir werden dort immer (ich leider wenigstens) ihre Wichtigkeiten unwichtig finden, und sie wird uns für exzentrische Schwärmer halten – doch das ist nun einmal nicht zu ändern. (In: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Historisch-kritische Ausgabe, 2 Bände. Heidelberg 1991 (Zitiert als W + Bandzahl). Hier Bd. II, S. 86)

¹⁵⁸ Wiese, *Wesensbestimmung*, S. 164.

keit und Gefühl.¹⁵⁹ Die Antwort der frühromantischen Generation auf die eigene und die allgemeine gesellschaftliche Entfremdung ist die Konzeption einer gefühl- und phantasievollen universellen Kunst, die Neubewertung des Mythischen und Märchenhaften, die poetische Weltanschauung und, wie RICARDA HUCH es formuliert, das Studium des Prozesses, „Trieb in Kunst zu verwandeln“.¹⁶⁰ Diese Ideen manifestieren sich in der frühromantischen Dichtung und Literatur. Pikulik spricht von einem „Ungenügen am Bestehenden“¹⁶¹ als Generationsproblem der Frühromantiker und erklärt seiner Übertragung auf das Kunstschaffen mit einem aus der Tiefenpsychologie stammenden Begriff, nämlich dem der *Kompensation*:

„Wenn die Romantische Literatur etwas widerspiegelt, dann nicht Tatsachen, sondern Reaktionen auf Tatsachen, will sagen Bedürfnisse. Und indem sie Bedürfnisse auf der fiktiven Ebene befriedigt, dient sie der Kompensation von Mängeln in der Realität.“¹⁶²

Im Spannungsfeld zwischen erlebter Endlichkeit und ersehnter Unendlichkeit, zwischen Enttäuschung von der Gegenwart und dem Bedürfnis nach Veränderung und Vervollkommnung, wird das zentrale Phänomen der frühromantischen Sehnsucht geboren. Diese, wie PETER RUMMENHÖLLER betrachtet, richtet ihren Blick sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Zukunft.¹⁶³

Die Sehnsucht nach der Vergangenheit fußt auf dem schon erwähnten Glauben an eine ursprüngliche kosmische Harmonie und Einheit. Sie äußert sich als Idealisierung der Vergangenheit, als Interesse am Alten und Fernen: an Volkssagen, an der alten Musik, der Kunst der Renaissance und des Mittelalters, besonders aber an der altgriechischen Kunst, die als maßgebend für den zukünftigen Kunstbegriff betrachtet wird: „Die Griechische Poesie enthält für alle ursprünglichen Geschmacks- und Kunstbegriffe eine vollständige Sammlung von Beispielen“, sie ist „ein *Maximum und Kanon der natürlichen Poesie*.“¹⁶⁴ Das altgriechische Drama gilt als die höchste poetische Gattung der Antike und die vollkommenste Darstellung

¹⁵⁹ Ricarda Huch versteht auch das Bündnis der Athenäumsbeteiligten als Ausdruck dieses frühromantischen Durstes (vor allem Friedrich Schlegels) nach zwischenmenschlichen Beziehungen. (Vgl. Huch, Ricarda, *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*. Tübingen 1951, S. 51)

¹⁶⁰ Ebd., S. 93.

¹⁶¹ Pikulik, *Frühromantik*, S. 53.

¹⁶² Ebd., S. 51.

¹⁶³ Vgl. Rummenholler, Peter, *Romantik in der Musik*. Kassel 1989, S. 13 u. S. 18.

¹⁶⁴ Über das Studium, FS I, S. 307.

der Harmonie: „Die trefflichste unter den Griechischen Dichtarten, ist die *Attische Tragödie*.“¹⁶⁵

Die in die Zukunft gerichtete Sehnsucht manifestiert sich als Glaube an die Möglichkeit einer Veränderung und als Antizipation der neuen Situation. Ihre geistigen Produkte sind inspiriert von der Vergangenheit, sie hängen eng mit der Idee von deren Mustergültigkeit für die Zukunft zusammen. Es sind die utopischen Konstrukte, die „Idolen ungeborener Welten“,¹⁶⁶ die die Frühromantiker in allen Bereichen konzipieren, so etwa die neue Mythologie, die neue Religion, der poetische Staat, der ewige Frieden, die Universalwissenschaft, die absolute Kunst und die Universalpoesie.¹⁶⁷ Dieses utopische Denken wird zwar aus schmerzlichen Erfahrungen geboren, wie es Novalis im *Heinrich von Ofterdingen* beschreibt: „Aus Schmerzen wird die neue Welt geboren, und in Tränen wie die Asche zum Trank des ewigen Lebens ausgelöst.“¹⁶⁸ Dennoch beruht es fest auf dem durch die Aufklärung überlieferten Gedanken der Progressivität und der unendlichen Perfektibilität¹⁶⁹ und ist daher von einem unerschütterbaren Optimismus durchdrungen.¹⁷⁰ Die Frühromantiker glauben an einen ewigen Fortschritt und sind daher stark zukunftsorientiert. Sie wollen keine Reproduktion oder Wiederherstellung der als Vorbild betrachteten Vergangenheit. Ihr Wunsch ist es vielmehr, aus geistigem Material und mit künstlerischen Mitteln auf der Welt „das Reich Gottes zu realisieren“.¹⁷¹

Dieser Gedanke bildet den Kern der Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik, die aus dem Geist der Enttäuschung einer Generation erwachsen, vom Vergleich mit der Vergangenheit und besonders der antiken Kunst ausgehend, von einem zukunftsorientierten Optimismus inspiriert worden, aber nur in der rein geistigen Sphäre verwirklicht und daher für diese Generation fast immer eine Utopie geblieben ist. Das Utopische ist nach Rummenhölzer wesentliches Merkmal des Gesamtkunstwerks. Denn im Grunde genommen sei dieses keine künstlerische Konzeption sondern:

¹⁶⁵ Über das Studium, S. 296.

¹⁶⁶ Novalis, Randbemerkungen zu Friedrich Schlegels ‚Ideen‘ (1799). In: N III, S. 488.

¹⁶⁷ Vgl. Mähl, Philosophischer Chiliasmus, S. 156f.

¹⁶⁸ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Ein nachgelassener Roman von Novalis. Zwei Theile. Berlin 1802. In: N I, S. 312.

¹⁶⁹ Hierzu siehe Ernst Behler, Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution. Paderborn 1988, S. 265-292.

¹⁷⁰ Als Beispiel dieses Optimismus liest sich das folgende unterhaltsame Kommentar Friedrich Schlegels: „Im neunzehnten Jahrhundert wird jeder die »Fragmente« mit vielem Behagen und Vergnügen in den Verdauungsstunden genießen können, und auch zu den härtesten unverdaulichsten keinen Nußknacker bedürfen.“ (Schlegel, Friedrich, Über die Unverständlichkeit (1800). In: FS II, S. 371)

¹⁷¹ Athenäums-Fragment Nr. 222, FS II, S. 201.

„[...] jener Gedanke an die in ferner Vergangenheit liegende universale Welteinheit, die – in der Gegenwart vermisst – im Kunstwerk als ‚Ganzheit‘ neu beschworen werden soll. Dabei dürfen die Einzelkünste nicht getrennt, sondern zusammen wirken, ihre Trennung voneinander würde ja gerade Symbol der Spaltung sein. Die Grenzen zwischen den Künsten sollen daher verwischt und das Kunstwerk ein Gesamtkunstwerk sein. Gesamtkunstwerk ist somit keine künstlerische Konzeption, kein Programm, sondern eine Utopie. Soll die Idee eines Gesamtkunstwerks romantisch genannt werden, so gehört das unrealistische, nicht für die handfeste Verwirklichung Bestimmte immer dazu.“¹⁷²

Im Folgenden Kapitel soll gezeigt werden, wie Wagner trotzdem versucht hat, diese frühromantische und überhaupt menschliche Utopie zu verwirklichen.

3. Die philosophische Grundlage: Deutscher Idealismus

Das utopische Denken der Frühromantik gründet philosophisch auf der idealistischen Traditionslinie, die mit Plato beginnt und über Plotin, Spinoza, Leibniz usw. bis hin zu den zeitgenössischen Vertretern des deutschen Idealismus reicht.¹⁷³ „Der Idealismus ist der Mittelpunkt und die Grundlage der deutschen Literatur“,¹⁷⁴ schreibt Friedrich Schlegel. Novalis Ausdruck „poetisirter Idealismus“¹⁷⁵ aus seinem *Heinrich von Ofterdingen* ist für das Verhältnis zwischen der philosophischen und der literarischen Strömung bezeichnend. Die frühromantische Forderung nach Ganzheit und Einheit von Kunst und Wissenschaft ist das Erbe philosophischer Entwicklungen, die vom noch im 18. Jahrhundert angesiedelten kritischen Idealismus Kants über den subjektiven Idealismus Fichtes bis hin zum objektiven und schließlich absoluten Idealismus Schellings reichen. Die Konzeptionen der progressiven Universalpoesie sowie der Transzendentalpoesie von Friedrich Schlegel und Novalis knüpfen direkt an diese Entwicklung an, während weitere einzelne Ideen der Frühroman-

¹⁷² Rummenholler, *Romantik in der Musik*, S. 18.

¹⁷³ Vgl. Pikulik, *Frühromantik*, S. 33.

¹⁷⁴ Schlegel, Friedrich, *Aufsätze in der Europa* (1803). In: FS III, S. 5.

¹⁷⁵ *Ofterdingen*, *Paralipomena*, N I, S. 347.

tiker sowie Otto Runges Musikalisierung der Malerei selektiv darauf beruhen.

3.1. Immanuel Kant

In der *Kritik der reinen Vernunft* (1781, ²1787) und in Bezug auf die Hauptfrage *Was kann ich wissen?* vertritt IMMANUEL KANT die These, die Welt der Gegenstände sei so wie sie ist, weil unser Bewusstsein und unser Verstand sie so erfassen würden, d.h. nach ihren Vorgaben von Raum, Zeit und Verstandeskategorien. Nicht unsere Erkenntnis muss sich nach den Gegenständen richten, sondern die Welt nach unserem Erkenntnisvermögen:

„Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten, aber alle Versuche über sie a priori etwas durch Begriffe auszumachen, wodurch unsere Erkenntnis erweitert würde, gingen unter dieser Voraussetzung zu Grunde. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis derselben a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll.“¹⁷⁶

Kant macht einen epochalen und befreienden Schritt über den strengen Empirismus und Rationalismus der Aufklärung hinaus¹⁷⁷, der aufgrund seiner Bedeutung auch als Kopernikanische Wende¹⁷⁸ bekannt ist: Nur die *Erscheinung* der Dinge steht uns offen. Wie sie *an sich* sind, bleibt sowohl den Sinnen als auch dem Verstand unzugänglich:

¹⁷⁶ Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von Jens Timmermann mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1998 (Zitiert als KV). Vorrede zur zweiten Auflage, BXVI, S. 21.

¹⁷⁷ Vgl. Pikulik, *Frühromantik*, S. 35.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 34. Kant fährt fort: „Es ist hiermit ebenso, als mit den ersten Gedanken des Copernikus bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.“ (KV, Vorrede zur zweiten Auflage, BXVI, S. 21)

„Es sind uns Dinge als außer uns befindliche Gegenstände unserer Sinne gegeben, allein von dem, was sie an sich sein mögen, wissen wir nichts, sondern kennen nur ihre Erscheinungen, d. i. die Vorstellungen, die sie in uns wirken, indem sie unsere Sinne affizieren.“¹⁷⁹

Das *Ding an sich* stellt somit die Grenze des menschlichen Erkenntnisvermögens dar. Indem er die Unzugänglichkeit der Welt an sich und des absoluten Wissens erklärt, begründet Kant zugleich die Unmöglichkeit der wissenschaftlichen Betrachtung eines jeden metaphysischen Systems. Mit Kant wird die Welt „grundsätzlich und ein für allemal“ als „ein unauflösbares Rätsel“¹⁸⁰ deklariert. Unwillkürlich jedoch kommt dem philosophischen Erbe Kants eher der Charakter einer Einladung zu, „über den Rand zu schauen in die andere Welt, die ‚dahinter‘ liegt“.¹⁸¹

„Denn das, was uns notwendig über die Grenze der Erfahrung und aller Erscheinungen hinaus zu gehen treibt, ist das *Unbedingte*, welches die Vernunft in den Dingen an sich selbst notwendig und mit allem Recht zu allem Bedingten, und dadurch die Reihe der Bedingungen als vollendet verlangt.“¹⁸²

In Bezug auf die Erkenntnis schreibt Kant der Kategorie der produktiven Einbildungskraft eine ausschlaggebende Rolle zu, und zwar die, zwischen Sinnlichkeit und Idee zu vermitteln. Mit ihrem „Vermögen einer Synthesis a priori“¹⁸³ bringt sie „das Mannigfaltige der Anschauungen einerseits mit der Bedingung der notwendigen Einheit der reinen Apperzeption andererseits in Verbindung“.¹⁸⁴ Indem Kant Verstand und Empirie als gleichsam unfähig erklärt, Fragen hinsichtlich dessen zu beantworten, was jenseits der Erfahrung liegt, und indem er andererseits die Einbildungskraft als Erkenntnisfunktion anerkennt, ebnet er zugleich den Weg für die Auffassung von der Phantasie und der Kunst als Mittel zum Eindringen ins Absolute.

Im dritten Teil seiner Kritik, in der *Kritik der Urteilkraft* (1790), definiert Kant das *Schöne* als das, „was ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendi-*

¹⁷⁹ Kant, Immanuel, Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können. Eingeleitet und mit Anmerkungen hrsg. von Konstantin Pollok. Hamburg 2001, §. 13, Anm. II, S. 48f.

¹⁸⁰ Korff, S.199.

¹⁸¹ Pikulik, Frühromantik, S. 34.

¹⁸² KV, Vorrede, BXX, S. 23f.

¹⁸³ KV, I. Buch, III. Abschnitt, S. 227.

¹⁸⁴ Ebd., S. 228.

gen Wohlgefallens erkannt wird.“¹⁸⁵ Das Geschmacksurteil beruht auf dem Gefühl einer Harmonie zwischen Verstand und Einbildungskraft sowie auf der „Spontaneität im Spiele der Erkenntnisvermögen, deren Zusammenstimmung den Grund dieser Lust enthält [...]“.¹⁸⁶ Kant erklärt hier den Geschmack als subjektiv und spontan – also als unberechenbar – und daher nicht über ästhetische Regeln vermittelbar. Hiermit ist der entscheidende Schritt hin zur frühromantischen Absage an das Mimesisprinzip getan. Darüber hinaus ist das durch das Kunstwerk erweckte Wohlgefallen oder Missfallen „ohne alles Interesse“.¹⁸⁷ Kant spricht sich hier für die Autonomisierung der Kunst von aller Zweckmäßigkeit aus, was die Idee der absoluten Künste befruchtet. Im 53. Paragraph vergleicht er die verschiedenen Künste miteinander. Den obersten Rang nimmt die Dichtung ein, als die Kunst, die die Phantasie zu ihren äußersten Grenzen drängt. Denn:

„Sie erweitert das Gemüt dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt.“¹⁸⁸

Die Musik (*Tonkunst*) ist dagegen „freilich mehr Genuss als Cultur“ und hat daher „weniger Werth als jede andere der schönen Künste“.¹⁸⁹ Ihrer Bedeutung nach ist sie noch hinter den bildenden Künsten angesiedelt, die „die Einbildungskraft in ein freies und doch zugleich dem Verstande angemessenes Spiel versetzen“, während sie „bloß mit Empfindungen spielt“.¹⁹⁰ Trotz dieser geringen Schätzung der Musik, steht die romantische Konzeption der absoluten Musik, d.h. einer begriffs-, objekt- und zweckfreien Instrumentalmusik,¹⁹¹ losgelöst von Texten, Programmen und Funktionen, welche in ihrer Zwecklosigkeit das Absolute erahnen lässt, sowie die Begeisterung WILHELM HEINRICH WACKENRODERS und LUDWIG TIECKS von der Instrumentalmusik, die später in diesem Kapitel diskutiert wird, in engem Zusammenhang mit der Musikauffassung Kants.

¹⁸⁵ Kant, Immanuel, Kritik der Urteilkraft. Hrsg. von Heiner F. Klemme mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg 2001 (Zitiert als KU). §. 22, S. 99.

¹⁸⁶ Ebd., Einleitung, BLVII, S. 43.

¹⁸⁷ Ebd., §. 6, S. 58.

¹⁸⁸ Ebd., §. 53, S. 219f.

¹⁸⁹ Ebd., S. 222.

¹⁹⁰ Ebd. S. 224.

¹⁹¹ Vgl. Dahlhaus, Carl, Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1987, S. 11.

3.2. Johann Gottlieb Fichte

Wenn Kant die Grenze der Erkenntnis im *Ding an sich* erkennt, radikalisiert FICHTE die kantianische Idee der Welt als Abbild des Bewusstseins, indem er das Ding an sich selbst wiederum als Produkt des Denkens auffasst. In Fichtes Hauptwerk *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794/95) heißt es: „Das Ding an sich ist etwas für das Ich, und folglich *im* Ich, das doch *nicht im Ich* sein soll“, worauf sich „der ganze Mechanismus des menschlichen und aller endlichen Geister“¹⁹² gründet. Wie Odo Marquard bemerkt, entwickelt Fichte seinen Idealismus als „Replik auf Kants Transzendentalphilosophie“.¹⁹³ Er restauriert die kantianische Bescheidenheit,¹⁹⁴ indem er das Subjekt als zu absolutem Wissen fähig erklärt. Das Ich ist absolut, „schlechthin unbedingt“¹⁹⁵ und sich selbst setzend: „Es ist zugleich das Handelnde, und das Produkt der Handlung.“¹⁹⁶ Obwohl Fichte mit dem absoluten Ich nicht das empirische Ich, sondern die Vernunft meint, eröffnet sein Begriff durch die psychologische Erweiterung und Beziehung zum empirischen Ich den Frühromantikern den Weg zur Vergöttlichung der Dichtung und des dichtenden Subjekts, indem er „das freie Selbstdenken zu einer Kunst organisiert hat.“¹⁹⁷ Höchstes Prinzip der Fichteschen Philosophie ist die synthetisierende Tätigkeit der produktiven Einbildungskraft des Subjektes, nämlich das Erschaffen der Außenwelt erst im Akt des Denkens und dank der schöpferischen Imaginationskraft des Bewusstseins. Da durch die Einbildungskraft „völlig entgegengesetzte Richtungen vereinigt werden“,¹⁹⁸ wird sie bei Fichte zum Anschauungsorgan schlechthin erhoben. Eine höhere philosophische Erkenntnis über sein eigenes Wissen gelingt dem Subjekt durch die intellektuelle Anschauung, ein unmittelbares Selbstbewusstsein, welches das gesamte Bewusstsein im Sinne einer „Anschauung der Anschauung“¹⁹⁹ begleitet. Mit dieser Idee

¹⁹² Fichte, Johann Gottlieb, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* als Handschrift für seine Zuhörer (1794). Text nach Fritz Medicus. Einleitung und Register von Wilhelm G. Jacobs. 4., mit einem Nachtrag zur Bibliographie erweiterte Auflage. Hamburg 1997, §. 5, S. 200.

¹⁹³ Marquard, *Gesamtkunstwerk*, S. 42.

¹⁹⁴ Vgl. ebd.

¹⁹⁵ *Grundlage*, §. 3, S. 40.

¹⁹⁶ Ebd., §. 1, S. 16.

¹⁹⁷ Aufsätze in der Europa, FS III, S. 6.

¹⁹⁸ *Grundlage*, §. 4, S. 147.

¹⁹⁹ Fichte, Johann Gottlieb, *Wissenschaftslehre nova methodo*. Kollegnachschrift 1798/99. Hrsg. sowie mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Erich Fuchs. Hamburg 1994, §. 1, S. 34.

der „reinen Reflexion“²⁰⁰ sind mehrere frühromantische Konzepte verknüpft: zum einen der frühromantische Begriff der Reflexion als Denken des Denkens und als Weg zum Absoluten; zum anderen der Glaube der Frühromantik an die Veränderbarkeit der Welt durch die Kunst: Die Annahme, dass die Welt selbst das Produkt der Einbildungskraft ist, führt zugleich zur Idee der Möglichkeit der bewussten Gestaltung der Welt als Kunstwerk, oder anders formuliert, deren Poetisierung und Romantisierung. Der romantische Topos des Romantisierens als nie endenden Prozesses findet sich wiederum ebenfalls bei Fichte formuliert. In *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* (1794) schreibt er:

„Es liegt im Begriffe des Menschen, dass sein letztes Ziel unerreichbar, sein Weg zu demselben unendlich seyn muss. Mithin ist es nicht die Bestimmung des Menschen, dieses Ziel zu erreichen. Aber er kann und soll diesem Ziele immer näher kommen: und daher ist die *Annäherung ins unendliche zu diesem Ziele* seine wahre Bestimmung als Mensch, d. i. als vernünftiges, aber endliches, als sinnliches, aber freies Wesen.“²⁰¹

3.3. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

SCHELLING ist der erste Philosoph, der die Kunst in den Mittelpunkt seines Systems stellt.²⁰² Damit inspiriert er die Frühromantiker, die die *Wissenschaftslehre* Fichtes bald als in ihrer Sphäre beschränkt²⁰³ empfinden: Die Missachtung der Objektwelt sowie der rein fiktive Charakter der Fichteschen Philosophie drängen sie dazu, sich eine Philosophie anzueignen, die die Fichtesche ergänzt und die transzendente Tradition Kants auf den Bereich der Ästhetik bezieht.

In seinem *System des transcendentalen Idealismus* (1800) geht Schelling zwar auch vom Subjekt aus, distanziert sich jedoch von Fichte, der nur dem Subjekt Vernunft zuerkennt, und begründet die Identität von Ich und

²⁰⁰ Fichte, *Wissenschaftslehre nova methodo*, S. 34.

²⁰¹ Fichte, Johann Gottlieb, *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* (1794). In: *Jenaer Reden und Schriften*. Hrsg. von Friedrich Schneider. Jena 1954, Heft 2, S. 26.

²⁰² Beardsley schreibt dazu: „Not since Plotinus, in fact, and never again since Schelling, have aesthetic concerns been made the highest and dominant feature of a systematic philosophy.“ (Beardsley, S. 231) Wegen dieser Aufwertung der Kunst wird Schelling nicht selten als der Philosoph der Romantik par excellence bezeichnet.

²⁰³ Vgl. Schlegel, Friedrich, *Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre* (1797-1798). In: FS XVIII. Fragment Nr. 139, S. 32.

Nicht-Ich auf der Basis eines Absolutums,²⁰⁴ in einem Versuch Transzendental- und Naturphilosophie zu vereinen und somit die Kluft zwischen Subjekt und Objektwelt zu überbrücken: „Es ist hier [sc. im Wissen] kein Erstes und kein Zweites, beide sind gleichzeitig und *eins*.“²⁰⁵ Beim sogenannten objektiven Idealismus Schellings gelten Ich und Natur gleichermaßen als schaffende Subjekte, die dieselbe schöpferische Kraft teilen. Die Synthese der beiden ist im künstlerischen Schaffen zu verorten, während das Kunstwerk zum Darstellungsort ihrer Harmonie wird:

„Die idealische Welt der Kunst und die reelle der Objekte sind also Produkte einer und derselben Tätigkeit; das Zusammentreffen beider (des bewußten und des bewußtlosen) ohne Bewußtsein gibt die wirkliche, mit Bewußtsein die ästhetische Welt.“²⁰⁶

Das transzendente Prinzip des Systems Fichtes besteht im Akt der „intellektuellen Anschauung“ sowie in der „beständige[n] Duplizität des Produzierens und Anschauens“, die erst im „ästhetischen Akt der Einbildungskraft“²⁰⁷ möglich wird. Die Kunst betrachtet Schelling daher als „das wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie, welches immer und fortwährend aufs neue bezeugt, was die Philosophie äusserlich nicht darstellen kann.“²⁰⁸ Das künstlerische Schaffen ist das oberste Erkenntnisorgan, während im endlichen Wesen des Kunstwerkes das Unendliche offenbar wird.

In der *Darstellung meines Systems der Philosophie* (1801) und in der Vorlesungsreihe *Philosophie der Kunst* (1802/3, 1804/5) entwickelt sich die Philosophie Schellings zum absoluten Idealismus, der die These einer absoluten Identität noch vor der Identität von Ich und Nicht-Ich, im Sinne einer absoluten Totalität vertritt.²⁰⁹

²⁰⁴ Vgl. Pikulik, Frühromantik, S. 39.

²⁰⁵ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *System des Transcendentalen Idealismus* (1800). In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Schriften 1799-1801*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg: Cotta 1858 u. 1859. Darmstadt 1990, Einleitung, §. 1/3, S. 339.

²⁰⁶ Ebd., §. 3/D, S. 349.

²⁰⁷ Ebd., §. 4/3, S. 351.

²⁰⁸ Ebd., VI, §. 3, S. 627.

²⁰⁹ Vgl. Sandkühler, Hans Jörg (Hrsg.), *Handbuch Deutscher Idealismus*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 11.

„Es ist wahrhaft und an sich nur Ein Wesen, Ein absolutes Reales, und dieses Wesen als absolutes ist untheilbar, so daß es nicht durch Theilung oder Trennung in verschiedene Wesen übergehen kann [...].“²¹⁰

Kunst wird als Medium des Absoluten und als eine der vielen möglichen „Potenzen“²¹¹ betrachtet, die das absolute Eins aufnehmen kann. Da die Kunst aber in den hervorgebrachten Objekten unendlich viele „Ideen“ darzustellen vermag und eine direkte Nachahmung der Urbilder ermöglicht, deren Quelle Gott ist, wird sie zur obersten aller Potenzen und zum Organ der symbolischen Darstellung des Absoluten schlechthin erhoben: „Die wahre Konstruktion der Kunst ist Darstellung ihrer Formen als Formen der Dinge, wie sie an sich, oder wie sie im Absoluten sind.“²¹² Schelling schreibt hier der Kunst die Aufgabe zu, das Unendliche im Endlichen gegenwärtig zu machen. Daher gilt die Kunst als die einzige und ewige Offenbarung Gottes, während sich das Universum „wie es in Gott ist, als absolutes Kunstwerk, in welchem unendliche Absicht mit unendlicher Notwendigkeit sich durchdringt“,²¹³ verhält. Ist die Idee „die allgemeine und absolute Materie der Kunst“,²¹⁴ so ist die Mythologie, als die „erste allgemeine Anschauung des Universums“,²¹⁵ „die nothwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst“.²¹⁶ Marquard erkennt im Identitätssystem Schellings mit dem Postulat einer ästhetischen Gesamtwirklichkeit den eigentlichen Ursprung des Gesamtkunstwerks:

„[...] denn jetzt – identitätssystematisch im Zeichen des Vergessens und der Illusion – kommt es darauf an, die Gesamtwirklichkeit ästhetisch anzuschauen: nicht mehr nur *in* Kunstwerken, sondern *als* Kunstwerk. [...] denn Schelling erklärte die ganze Wirklichkeit zum Kunstwerk: zum gesamtsten aller möglichen Gesamtkunstwerke. Das Identitätssystem ist eine Ästhetik der Gesamtwirklichkeit; und diese soll darum dann auch ästhetisch parieren und sich wie ein Kunstwerk benehmen [...].“²¹⁷

²¹⁰ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Philosophie der Kunst (1802/3, 1804/5). In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosophie der Kunst. Unveränderter reprografischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegebenen Ausgabe von 1859. Darmstadt 1966, Einleitung, S. 10.

²¹¹ Ebd., Einleitung, S. 10.

²¹² Ebd., I. Abschnitt, §. 24, S. 30.

²¹³ Ebd., §. 21, S. 29.

²¹⁴ Ebd., Einleitung, S. 14.

²¹⁵ Ebd., I. Abschnitt, §. 42, S. 71.

²¹⁶ Ebd., §. 38, S. 49.

²¹⁷ Marquard, Gesamtkunstwerk, S. 43

Das Identitätssystem grenzt ans Metaphysische und gibt somit Anregungen für die frühromantische Idee einer Kunstreligion. Auf der anderen Seite fungiert Schellings Misslingen einer systematischen Darstellung seiner Identitätskonzeption als das Startsignal für „die Suche nach jenem konkreten Kunstwerk, das das Gesamte ist zumindest dadurch, dass es – wenn schon nicht die Wirklichkeit – alle Künste (sie potenzierend oder destruiierend) integriert und dadurch das Kunstwerk wirklicher machen will.“²¹⁸

Der 1797 entstandene Text, der als *das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* gilt, und der unter Anderen auch Schelling zuschreiben wird,²¹⁹ enthält den Keim der frühromantischen Kunstauffassung. Der Autor vertritt den Standpunkt, dass die Ideen in Form einer neuen, vernünftigen Mythologie schließlich im Ästhetischen zusammenfließen sollen:

„Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist, und dass Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind. [...] Die Poesie bekömmt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war - Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle Wissenschaften und Künste überleben. [...] Wir müssen eine neue Mythologie haben, diese Mythologie aber muß im Dienste der Ideen stehen, sie muß eine Mythologie der Vernunft werden. [...] So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muss philosophisch werden, um das Volk vernünftig, und die Philosophie muss mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen [...] Dann erst erwartet uns gleiche Ausbildung aller Kräfte, des einzelnen sowohl als aller Individuen. [...] Ein höherer Geist vom Himmel gesandt, muss diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das letzte, größte Werk der Menschheit sein.“²²⁰

Die hier erörterten Motive der Vereinigung von Dichtung und Poesie, einer neuen Mythologie sowie der Auffassung des angestrebten Ideals als einer „neuen Religion“ sind auch Teil der Quintessenz der frühromantischen Ästhetik.

²¹⁸ Marquard, Gesamtkunstwerk, S. 44.

²¹⁹ Die Autorenschaft dieses Textes ist umstritten und wird Hölderlin, Schelling oder Hegel zugeschrieben.

²²⁰ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. In: *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Hrsg. von Manfred Frank und Gerhard Kurz. Frankfurt a. M. 1975, S. 111f.

4. Universalitätsdenken: Das frühromantische Gesamtkunstwerk

Es gibt nicht ein einziges, bestimmtes und einheitliches frühromantisches Kunstideal. Die verschiedenen Vertreter der Frühromantik nehmen in ihre jeweilige Ästhetik gelegentlich unterschiedliche Inhalte und Schwerpunkte auf. Da die Romantik, wie WALTER BENJAMIN behauptet, die Kunst unter der Kategorie der Idee erfasst,²²¹ steht ihren Vertretern der Weg zur beliebigen Deutung der ‚Idee der Kunst‘ offen. Die Schnittstelle der so verschiedenen frühromantischen Kunstüberlegungen bildet die ihnen gemeinsame Sehnsucht nach Einheit, die sich in der Utopie einer vollkommenen, einheitlichen Kunst manifestiert. Die Ästhetik der Frühromantik ist eine größtenteils sozialbedingte und gleichsam philosophisch inspirierte Theorie der Wiederherstellung einer verlorenen und zugleich ersehnten Ganzheit durch die Kunst. In diesem Sinne ist das frühromantische Gesamtkunstwerk nach Rummenhöller als eine Tendenz zu verstehen:

„[...] die Tendenz des Im-Aufbruch-begriffen-seins der Kunstmittel im Ungenügen an der Realität eingeschränkter Kunstgattungen, deren Verdinglichung nicht adäquater Ausdruck dafür sein kann, was romantisches Denken unter Identität versteht.“²²²

Diese Tendenz, und das frühromantische Gesamtkunstwerk, nimmt vier Formen, die sich auf zwei Achsen erstrecken, der der Monomedialität und der der Multimedialität. Auf Ersterer trifft man zum einen die Idee der progressiven Universalpoesie, nämlich das „Aufeinanderangewiesensein von in sich streng bewahrten Gattungen und Formen“²²³ und ihre „transzendente Kontamination“²²⁴ in einem Kosmos. Diesem Konzept liegt die Annahme eines Kontinuums der poetischen Gattungen zugrunde, die sich am Vorbild des einheitlichen Poesiebegriffes der griechischen Antike orientiert;²²⁵ zum anderen schließt die Achse der Monomedialität das Ineinanderfließen der Kunstarten auf synästhetischer Basis, ihre „Kontamination aus innerer Notwendigkeit“²²⁶ im Medium einer Hauptkunst ein. Ex-

²²¹ Vgl. Benjamin, Walter, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1973, S. 104.

²²² Rummenhöller, Romantik und Gesamtkunstwerk, S. 162.

²²³ Ebd., im Beitrag von Carl Dahlhaus in der Diskussion, S. 167.

²²⁴ Ebd., S. 164.

²²⁵ Vgl. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik, S. 84.

²²⁶ Rummenhöller, Romantik und Gesamtkunstwerk, S. 161.

perimente zur Musikalisierung der Poesie oder der Malerei gehören dieser Kategorie an; schließlich trifft man die Idee der absoluten Kunst, einer Kunst, die im Rahmen der eigenen Gattung versucht, die verlorene Verbindung mit der Ganzheit wiederherzustellen und das Absolute erahnen zu lassen. Es geht dabei um die Frage nach dem genuin Dichterischen, dem genuin Musikalischen und bei Runge nach dem genuin Malerischen. Die absolute Kunst steht in engem Zusammenhang mit der frühromantischen Idee der Kunstreligion. Nach LINGNER ist die Konzeption des Gesamtkunstwerks als multimediales Werk gerade auf die Unmöglichkeit absoluter Kunst zurückzuführen.²²⁷ Die vierte Facette des frühromantischen Gesamtkunstwerks, auf der Achse der Multimedialität, besteht im Zusammenwirken bzw. in der Verschmelzung verschiedener Kunstgattungen in einem synthetischen Kunstwerk, meistens unter der einheitsstiftende Dominanz einer religiösen, ästhetischen oder philosophischen Idee. Als Beispiel dienen hier hauptsächlich die unrealisiert gebliebene multimediale Entwürfe Philipp Otto Runges.

Das Gemeinsame aller vier Formen der frühromantischen Tendenz zum Gesamtkunstwerk ist das Ziel, die Welt zu poetisieren und zu romantisieren, das heißt sie im Medium der Kunst qualitativ zu verändern. Dieser Gedanke offenbart zugleich die gesellschaftsutopische Dimension und das revolutionäre Moment der frühromantischen Ästhetik, die sie mit der späteren, ästhetisch-politischen Gesamtkunstwerk-Konzeption Richard Wagners verbindet: Ebenso wie er es zu seiner Zeit tat, wurde schon im 18. Jahrhundert versucht, mit der Kunst „Propaganda für Reformen sozialer und politischer Natur zu treiben.“²²⁸ Im Folgenden werden die wichtigsten Momente der frühromantischen Ästhetik präsentiert.

4.1. Das Primat des Wortes

Die Frühromantik ist vor allem eine literarische Bewegung. Pikulik spricht von einem „Poetozentrismus“,²²⁹ der die gesamte Frühromantik betrifft. Dieser ist das Ergebnis der herrschenden Auffassung, dass die Poesie die Kunst ist, mittels derer die Einbildungskraft ihren höchsten Ausdruck erreicht, und das Unendliche zugänglich wird. Die frühromantische Poesie und poetische Reflexion sind einerseits Träger einer aus der Aufklärung

²²⁷ Vgl. Lingner, Der Ursprung des Gesamtkunstwerks, S. 52ff.

²²⁸ Nietzsche, Friedrich, Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 – Januar 1889. 1. Teil: Herbst 1885 – Herbst 1887. In: KSA 12, 9 [183], S. 446.

²²⁹ Pikulik, Frühromantik, S. 139.

und dem philosophischen Idealismus ererbten, stark ausgeprägten Intellektualität. Andererseits führen sie Strömungen des 18. Jahrhunderts weiter, welche Phantasie und Gefühl zu neuer Geltung verholfen haben. Dieser Tradition folgend und in der Überzeugung, die eigentliche Moderne zu verkörpern, fordern die Frühromantiker eine Vereinigung von Fühlen und Wissen in der modernen Poesie, die durch eine Vereinigung der poetischen Gattungen zu erreichen ist. Sie darf nicht mehr, mit dem Dualschema SCHILLERS zu sprechen, naiv sein, von sich selbst nichts wissend, sondern muss durch eine Ebene der Reflexion bereichert werden, d.h. sentimentalisch sein, ein Zusammenspiel von Fühlen und Denken.²³⁰ Durch die Reflexion wird der Inhalt der Poesie – modern und medial gesprochen – verstärkt und zurückgekoppelt²³¹, worin zugleich ihr transzendentes Prinzip besteht. Der neue Poesiebegriff ist – analog zur Transzendentalphilosophie – die Transzendentalpoesie. Diese bildet das Zentrum der ästhetisch-philosophischen Überlegungen und des künstlerischen Schaffens Friedrich Schlegels und Novalis’.

4.1.1. Friedrich Schlegel: Transzendentalpoesie und progressive Universalpoesie

In seinem Aufsatz *Studium über die griechische Poesie* erläutert Schlegel die Vorzüge der Poesie im Vergleich zu den anderen Künsten: Sie ist einerseits autonom, „die einzige eigentliche *reine Kunst* ohne erborgte Kraft, und fremde Hülfe“.²³² Andererseits verfügt sie über „unbeschränkten Umfang“ und zudem über die Möglichkeit, „Vieles in Einem zu verknüpfen, und die Verknüpfung zu einem unbedingt vollständigen Ganzen zu voll-

²³⁰ „Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die *Bewahrer* der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr seyn können, und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen erfahren oder doch mit demselben zu kämpfen gehabt haben, da werden sie als die *Zeugen*, und als die *Rächer* der Natur auftreten. Sie werden entweder Natur *seyn*, oder sie werden die verlorene *suchen*. Daraus entspringen zwey ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemüthsstimmung Einfluß haben, entweder zu den *naïven* oder zu den *sentimentalischen* gehören.“ (Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, S. 432)

²³¹ Vgl. Kittler, Friedrich A., Autorschaft und Liebe. In: Friedrich A. Kittler (Hrsg.), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn/München/Wien/Zürich 1980, S. 155.

²³² Über das Studium, FS I, S. 294.

enden.“²³³ Dank der unerschöpflichen Möglichkeiten ihres Organs, der Phantasie, erweist sie sich als „eine universelle Kunst“ und als „unendlich perfektibler“²³⁴ als die anderen Künste. Doch die degenerierte Poesie seiner Zeit widerspricht nach Ansicht Schlegels der Idealität der Gattung: In ihr erkennt er den ständigen Versuch, „in der willkürlichen Scheidung und Mischung der ursprünglichen Künste“²³⁵ das Interessante, Originelle oder Individuelle zu schaffen und so den Verlust der Einheit künstlich zu kompensieren. Unter diesen Umständen scheint ihm die Zeit „in der Tat für eine *ästhetische Revolution* reif zu sein, durch welche das Objektive in der ästhetischen Bildung der Modernen herrschend werden könnte.“²³⁶ Dabei soll die altgriechische Kunst als ästhetisches Maß gelten. Denn sie beinhaltet die beiden Komponenten, die Schlegel als notwendige Postulate der ästhetischen Revolution bezeichnet, nämlich die „ästhetische Kraft“ und die „Moralität“.²³⁷ Die altgriechische Poesie gilt Schlegel als „die Schranken aller Kunst“ und als „das Urbild der Kunst und des Geschmacks“;²³⁸ sie betreibe eine festliche Verehrung des Objektiven, der Schönheit und der reinsten Menschheit durch Dichtung, Gesang, Tanz und Geselligkeit. Die neue Epoche der Poesie wird nach Schlegel von Goethes *Wilhelm Meister* eröffnet. In der innovativ ausgebildeten Erzähltechnik²³⁹ dieses Romans sieht er die gelungene Realisierung des Ideals einer Synthese von Kunst und Wissenschaft. Denn *Wilhelm Meister*, so schreibt er in seiner Kritik, sei „eins von den Büchern, welche sich selbst beurteilen, und den Kunstrichter sonach aller Mühe überheben.“²⁴⁰ Eine solche Poesie nennt er, in Anlehnung an die Transzendentalphilosophie, Transzendentalpoesie. Sie ist die selbst kritisierende Poesie, die das Vermögen besitzt, Reales und Ideales zu überbrücken. Im Athenäums-Fragment N. 238 findet sich die Definition dieses Begriffs:

„Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endet als Idylle mit der absoluten Identität beider.“²⁴¹

²³³ Über das Studium, FS I, S. 295.

²³⁴ Ebd., S. 265.

²³⁵ Ebd., S. 240.

²³⁶ Ebd., S. 269.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 271.

²³⁸ Ebd., S. 288.

²³⁹ Vgl. Behler, Frühromantik, S. 48.

²⁴⁰ Schlegel, Friedrich, Über Goethes Meister (1798). In: FS II, S. 133f.

²⁴¹ Athenäums-Fragment Nr. 238, FS II, S. 204.

Im Wesen der Transzendentalpoesie gelingt die von Schelling geforderte Verbindung von künstlerischem Schaffensprozess und philosophisch-ästhetischer Anschauung, indem die abstrakte philosophische Reflexion vom Dichter selbst vollzogen und mittels der poetischen Sprache formuliert wird. Insofern ist die Transzendentalpoesie eine philosophische Poesie. Ihre Besonderheit fasst INGRID STROHSCHNEIDER-KOHRs zusammen:

„Diese Poesie soll das, was sie darstellt, als Spiel, als ästhetische Wirklichkeit zeigen, nie aber ohne zugleich die Tendenz auf mehr als dieses Wirkliche, nie ohne Hinweiszeichen auf Unendliches.“²⁴²

Der Bezug des der Endlichkeit der Form verhafteten Kunstwerkes zum Unendlichen ist erst durch eine Relativierung seiner Grenzen möglich. Dies ist zum einen durch die unendliche Ich-freie Reflexion im Rahmen des Dichtens möglich. Das Medium der Reflexion und „gleichsam die ἐπίδειξις der Unendlichkeit, der Universalität, vom Sinn fürs Weltall“,²⁴³ wonach sie strebt, ist für Schlegel die romantische Ironie: „In der Transzendentalpoesie herrscht Ironie“²⁴⁴ meint er und versteht darunter eine „permanente Parekbase“²⁴⁵ des Dichters, die eine Relativierung der Form bewirkt und so das Kunstwerk ins absolute Kunstwerk ausdehnt.²⁴⁶ Zum anderen wird die Endlichkeit der Form durch den Einsatz des symbolischen oder allegorischen Elementes besiegt. Da diese am intensivsten in der mythologischen Sprache verkörpert sind, führt Schlegel das Problematische der modernen Poesie gerade auf die Abwesenheit einer Mythologie als Medium der Verdichtung von Intuition, abstraktem Wissen und kollektivem Bewusstsein, als bindendes Element und als Quelle der künstlerischen Einbildungskraft zurück:

²⁴² Strohschneider-Kohrs, Ingrid, Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die Romantische Ironie. In: Hans Steffen (Hrsg.), Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen 1967, S. 85.

²⁴³ Schlegel, Friedrich, Philosophische Fragmente 1797-1801. In: FS XVIII, Nr. 76, S. 128.

²⁴⁴ Friedrich Schlegel, zitiert nach Strohschneider-Kohrs, S. 81f.

²⁴⁵ Philosophische Fragmente 1796-1798, Nr. 668, FS XVIII, S. 85.

²⁴⁶ Vgl. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik, S. 79.

„Ich gehe gleich zum Ziel. Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber, setze ich hinzu, wir sind nahe daran, eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen.“²⁴⁷

Da die Mythologie ein kodifizierter, „hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur“²⁴⁸ und des Lebens ist, gelten die Rehabilitation des Mythischen und die Schaffung einer neuen Form der Religiosität in der Konzeption der neuen Mythologie als das romantische Interesse schlechthin. Die Wagnersche Mythos-Rezeption wird hier vorweggenommen. Das Verhältnis zwischen Einzelkunstwerk und Ideal der Kunst, zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, kann jedoch nur ein symbolisches sein. Ziel ist eine ewige Annäherung an das Ideal, an einen Approximationsprozess durch die Kunst. Denn „völlige Coinzidenz [sc. von Endlichem und Unendlichem] ist ewig unerreichbar.“²⁴⁹ Dieser unendliche Werdepzess ist zugleich Kennzeichen und Aufgabe der Poesie. Daher nennt Schlegel die frühromantische Poesie auch *Progressive Universalpoesie*. Den Begriff und die Eigenschaften der neuen Gattung erörtert er im vielzitierten Athenäums-Fragment N. 116:

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. [...] Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. [...] Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.“²⁵⁰

²⁴⁷ Gespräch über die Poesie, FS II, S. 312.

²⁴⁸ Ebd. S. 318.

²⁴⁹ Friedrich Schlegel, zitiert nach Strohschneider-Kohrs, S. 82.

²⁵⁰ Athenäums-Fragment Nr. 116, FS II, S. 182f.

Schlegel fordert, dass die moderne Poesie, durch die absolute künstlerische Freiheit des dichtenden Subjektes, alle Textgattungen, die literarischen und die wissenschaftlichen, unter einem universalen poetischen Oberbegriff vereint. Das Ideal dieses poetischen Gesamtkunstwerks wird immer angestrebt und nie erreicht, wodurch „die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch“²⁵¹ werden. Das heißt, dass das Wesen der Kunst und das Wesen des Lebens sich einander annähern, indem das eine Züge des anderen aufnimmt. Die Interaktion zwischen Kunst und Gesellschaft als tragende Prämisse des Wagnerschen Gesamtkunstwerk-Begriffes wird hier vorweggenommen. Schlegels Roman *Lucinde* durfte freilich als der Versuch einer Umsetzung seines neuen Poesiebegriffes gesehen werden. Darin bricht er mit den traditionellen Erzählformen und bildet einen komplexen Text, der Roman und Romantheorie zugleich ist.²⁵²

4.1.2. Novalis: Transzendentalpoesie und magischer Idealismus

Für Novalis ist die Poesie, im weitesten Sinne des Begriffes, die Erlösung vom Zustand der Entzauberung und der Entgötterung, der in der Welt herrscht, und den er in seiner *Europa* Rede²⁵³ illustriert. Novalis Werk wird leitmotivisch von der Idee eines goldenen Zeitalters²⁵⁴ durchdrungen, von der Zukunftserwartung einer höheren, poetischen Weltform nach dem Vorbild des mittelalterlichen Universalismus.²⁵⁵ Es ist die Aufgabe und Verantwortung der romantischen Bewegung, die Welt zu verändern und poetisch zu machen, sie metaphysisch zu romantisieren und ihr somit wieder die verlorenen Werte der Naivität und des Wunderbaren und des Zaubers zu verleihen.²⁵⁶ Das Poesiekonzept wird daher bei Novalis, wie ROLAND HEINE bemerkt, nicht mehr, wie bei Schlegel, rein ästhetisch, son-

²⁵¹ Athenäums-Fragment Nr. 116, FS II, S. 182f.

²⁵² Dazu siehe: Manfred Engel, Friedrich Schlegel, „*Lucinde*“: „Wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln“ (Frühromantische Potenzierung). In: Ders., *Der Roman der Goethezeit*. Bd. 1: Anfänge in Klassik und Frühromantik. Stuttgart 1993, S. 381-443.

²⁵³ Christenheit oder Europa.

²⁵⁴ Dazu siehe: Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg 1965.

²⁵⁵ Vgl. Pikulik, *Frühromantik*, S. 205.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 211.

dern ontologisch definiert:²⁵⁷ Die ganze Welt soll Poesie werden, ihre wirkliche Existenz ist ausschließlich als poetische Existenz zu verstehen.

Die poetologischen Überlegungen Novalis' münden ebenso wie bei Schlegel in einer tiefgreifenden Auseinandersetzung mit Goethes *Wilhelm Meister*, die bei ihm aber in ein negatives Urteil resultiert: „Wilhelm Meisters Lehrjahre sind durchaus prosaisch – und modern.“²⁵⁸ Novalis kritisiert an ihm die Unterbewertung der Funktion der Phantasie und die Abwesenheit jenes metaphysischen Charakters, den er von der romantischen Poesie verlangt. Seine Verurteilung gipfelt in der Aussage: „Göthe wird und muß übertroffen werden“.²⁵⁹ Im Unterschied zu Schlegel, der mit seiner Kritik an Goethes Roman einen ‚Übermeister‘ liefern wollte, konzipiert Novalis sein Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* jedoch als ‚Antimeister‘, als direkte Antwort und Gegenentwurf zu Goethes Roman.²⁶⁰ Darin unternimmt er eine Apotheose der Poesie, indem er sie zu einem allumfassenden und Weltharmonie vermittelnden Universalbegriff erklärt. Der junge Heinrich begibt sich auf die Suche nach seiner Traumerscheinung, der blauen Blume, dem romantischen Symbol für die Sehnsucht nach universeller Einheit schlechthin, und findet sie in den Tiefen seiner Seele. Der Leser des Romans wird Zeuge und Miteingeweihter eines Verfahrens des Entdeckens, des Verstehens sowie des Entschlüsselns der verborgenen Geheimnisse der Welt in ihrer ganzen Vielfalt räumlicher, zeitlicher und seelischer Zusammenhänge. In Klingsohrs Märchen am Ende des ersten Teils wird die Utopie der Welterlösung durch Poesie und Liebe, und der Rückkehr zur universalen Ureinheit begründet. In der Ankündigung Fabels zum Abschluss wird sie lyrisch zusammengefasst: „Gegründet ist das Reich der Ewigkeit / In Lieb' und Frieden endigt sich der Streit / Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen / Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.“²⁶¹

Wie Pikulik anmerkt, kann *Heinrich von Ofterdingen* zu beiden Schlegelschen Poesiebegriffen in Beziehung gesetzt werden:²⁶² Einerseits bricht das Werk mit den Erzählkonventionen eines traditionellen Romans und verweist durch seinen fragmentarischen Charakter auf das den Textteilen übergeordnete Ganze. Wegen dieses universalistischen Anspruchs könne das Romanfragment als eine praktische Umsetzung des Begriffs ‚progressive Universalpoesie‘ betrachtet werden; andererseits – da hier über

²⁵⁷ Vgl. Heine, Roland, *Transzendentalpoesie, Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und ETA Hoffmann*. Bonn 1985, S. 50.

²⁵⁸ Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*. In: N III, S. 638f.

²⁵⁹ Über Goethe, N II, S. 642.

²⁶⁰ Vgl. Heine, S. 11.

²⁶¹ *Ofterdingen*, N I, S. 315.

²⁶² Vgl. Pikulik, *Frühromantik*, S. 236.

Dichtkunst und Dichter reflektiert wird – handelt es sich auch um ‚Poesie der Poesie‘ oder ‚Transzendentalpoesie‘. Dennoch sind die Poesie-Konzepte Schlegels und Novalis‘ wesentlich unterschiedlich, wie Pikulik anmerkt. Novalis geht weiter, indem er das Konzept des ‚magischen Idealismus‘ und die innovative Idee einer „magischen Verwandlung der Welt“²⁶³ durch die Poesie prägt. Sein Anspruch ist der Übergang mithilfe der Poesie „von der logisch-abstrakten zur poetischen Weltform.“²⁶⁴

Novalis sieht in der geheimnisvollen Realität das Absolute verborgen, was jedoch nur durch ein erhöhtes Ich offenbart werden kann. Dieses wird vom dichterischen Subjekt verkörpert, dem zum Organ des Absoluten gewordenen Poeten. Durch Selbstbeobachtung und Ausbildung aller möglichen Organe, die ihm zur Erlangung der Erkenntnis zur Verfügung stehen, ist er in der Lage, zunächst sich selbst und anschließend die Welt zu erkennen, indem er die Grenzen seiner Erkenntnisfähigkeit ausweitet, noch über die sinnliche Wahrnehmung der Welt als Erscheinung hinaus.²⁶⁵ Die Erkenntnis im System Novalis‘ setzt also eine doppelte Transzendierung voraus, nämlich die des Ichs zum höheren Ich und die des Objekts zu seinem wahren Sein. Jeglicher innere Sinn von Ich und Welt ist aber für Novalis der poetische Sinn überhaupt. Konsequenterweise transzendiert an dieser Stelle auch die Erkenntnis zur Poesie: Der bisherige philosophisch-theoretische Erkenntnisprozess wird somit durch den schöpferischen Verwandlungsprozess und die künstlerische Produktion ersetzt. Der Novalissche Gesamtprozess der Poetisierung umfasst die Offenbarung des Welträtsels der romantisierten Seele des Dichters, die Romantisierung der Welt durch die Darstellung des Welträtsels im poetischen Kunstwerk und schließlich die Herstellung eines neuen, vollendeten Weltzustands. Darstellung und Herstellung desselben koinzidieren im Akt des Dichtens, insofern als dass der Dichter eine höhere Welt symbolisch konstruiert und somit zugleich die Welt als Poesie vollendet. In *Glauben und Liebe* (1798) skizziert Novalis seine Utopie eines vom Geist durchwehten poetischen Staates als „unendlich mannichfaches Schauspiel [...], wo Bühne und Par-

²⁶³ Pikulik, Frühromantik, S. 236.

²⁶⁴ Heine, S. 59.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 71.

terre, Schauspieler und Zuschauer Eins sind“,²⁶⁶ wo jeder Mensch Künstler ist und „alles [...] zur schönen Kunst“²⁶⁷ werden kann. Die Vorklänge zum Wagnerschen Kunstwerk der Zukunft als ein sich um das Drama organisierendes, allumfassendes Kulturkonzept sind hier deutlich hörbar. Das Medium der Poetisierung der Welt ist die schaffende, konstruierende und re-konstruierende Macht der Sprache. Damit jedoch die Veränderung der Welt möglich ist, stellt Novalis zunächst die Forderung nach einer Veränderung der Sprache hin zu einer magischen Symbolsprache. Wesentliche Züge dieser Sprache sind ihre Unbestimmtheit sowie die Herausbildung einer autarken Welt, wie sie etwa die mathematische Sprache darstellt. Abgehoben von der Realität, vermag diese Sprache, ebenso wie die auf der Analogie basierende Mathematik, die unsichtbaren Beziehungsgründe der Welt widerzuspiegeln und darüber hinaus das Ganze neu zu ordnen sowie die verlorene Einheit wiederherzustellen. Damit die dichterische Sprache die nötige Unbestimmtheit erreicht, soll sie zu ihrer ursprünglichen Ausdrucksform zurückgeführt werden, zu Musik und Gesang. „Unsere Sprache – sie war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nur noch gerade so prosaisirt – so enttönt.“²⁶⁸ Hier nimmt Novalis Wagners Versuche vorweg, der Sprache durch die stabgereimte Versgestaltung wieder ihre ursprüngliche Natürlichkeit zu verleihen und sie für den schwerwiegenden mythischen Gehalt des Musikdramas zu konditionieren.

4.2. Das Primat der Musik

Anders als Schlegel und Novalis, bei denen die Darstellung des Absoluten durch die Poesie Antizipation und ersehnte Utopie ist, erkennen Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck die Darstellung des Absoluten

²⁶⁶ Novalis, Glauben und Liebe oder der König und die Königin (1798). In: N II, Fragment Nr. 39, S. 498. (Mehr zum Novalisschen Konzept einer Weltbühne in: Lothar Pikulik, Romantisierung als Inszenierung: Magisches Welttheater bei Novalis und Botho Strauß. In: Herbert Uerlings (Hrsg.), Blütenstaub. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, Bd. 3. Tübingen 2000, S. 389-410.) Diese Überlegungen werden später von Wagner aufgenommen und bilden den inhaltlichen Mittelpunkt seines Gesamtkunstwerk-Konzepts. Die Trennung zwischen Kunst und bürgerlichem Leben, Künstler und Publikum, Darsteller und Nicht-Darsteller wird aufgehoben und durch die Identität von Mensch und Natur sowie die wiederhergestellte Einheit der Sinne ersetzt.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Randbemerkungen, N III, S. 283f.

im Medium der Musik, und zwar in der bereits existierenden, zeitgenössischen Instrumentalmusik. Als Gesprächspartner und Mitautoren der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797)²⁶⁹ und der *Phantasien über die Kunst* (1799)²⁷⁰ entwickeln die beiden Literaten eine Ästhetik der Symphonie als eigenes Kunstcredo, welches noch deutlich früher als der Durchbruch romantischer Musik die romantische Musikästhetik herausbildet und die Prämisse einer Kunstreligion enthält. Im Zentrum dieser Schriften steht die Musik, ihre affektive Macht und ihre geheimnisvolle Wirkung auf den Rezipienten. Eine Symphonie, so heißt es in den *Phantasien*, sei der höchste Triumph der Instrumente, „worin nicht eine einzige Empfindung, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekte ausgeströmt ist.“²⁷¹ In dieser noch nie zuvor da gewesenen Aufwertung nicht vokaler Musik erkennt CARL DAHLHAUS die Gipfelung einer Reihe philosophischer, literarisch-musikästhetischer bzw. kompositionsgeschichtlicher Ereignisse:²⁷² dass Kant einerseits in seiner *Kritik der Urteilskraft* die Instrumentalmusik, als Manifestation des Schönen, ebenfalls als ‚interesseloses Wohlgefallen‘ bezeichnet, was ihre Befreiung vom Text legitimiert und ihr zugleich ästhetische Selbstständigkeit zuweist; andererseits, dass Jean Paul in seinem *Hesperus* einen völlig neuen Ton des Sprechens über Musik adoptiert und somit zu einer bisher unbekannten musikalischen Wahrnehmungsweise hinleitet: Vom literarischen Unsagbarkeitstopos ausgehend, kommt er zu dem Schluss, dass die Instrumen-

²⁶⁹ Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (1797). In: W I, S. 51ff. Das Werk erschien bereits im Herbst 1796 anonym bei Johann Friedrich Unger, als Edition Ludwig Tiecks. In seiner Vorrede zum ersten Teil seines Werkes *Franz Sternbalds Wanderungen* schreibt Tieck sich selbst die folgenden Teile zu: „An den Leser dieser Blätter“, „Sehnsucht nach Italien“, „Ein Brief des jungen Florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom“, „Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg“, „Die Bildnisse der Maler“. (vgl. W II, S. 410) Seinen Anteil reduziert er wesentlich in der Vorrede der Neuauflage der *Phantasien über die Kunst* von 1814 auf nur wenige Texte im 15. und 16. Stück. Der Rest stamme von Wackenroder. (vgl. W I, S. 402)

²⁷⁰ Wackenroder, Wilhelm Heinrich (mit Ludwig Tieck), *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799). In: W I, S. 147ff. In der Vorrede schreibt Tieck über die Aufsätze, die von Wackenroder stammen, dass dieser sie „erst kurz vor seiner Krankheit ausgearbeitet und mir geteilt hat. [...] Mit vieler Schüchternheit habe ich die Blätter hinzugefügt, die von meiner Hand sind. Alle diese Vorstellungen sind in Gesprächen mit meinem Freunde entstanden.“ (ebd., S. 149) Wie die Neuauflage von 1814 mit dem Titel „*Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder*“ beweist, welche ausdrücklich nur die Aufsätze Wackenroders einschließen sollte, dürften die Stücke I-VI des zweiten Teils Wackenroder zugeschrieben werden.

²⁷¹ Ebd., S. 221f.

²⁷² Vgl. Dahlhaus, Carl, *Metaphysik der Instrumentalmusik*. In: *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. Ausgewählt und komponiert von Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann. München 1984, S. 173f.

talmusik eine höhere Sprache als die Wortsprache sei, welche, im Gegensatz zu Letzterem, das Unsagbare, die menschlichen Wünsche und Träume, auszudrücken vermag.²⁷³ Schließlich erhebt Joseph Haydn – mit der Erfindung und engagierten Kultivierung der klassischen Sinfonie und besonders mit seinen späteren Londoner Sinfonien aus den Jahren 1791-1794 – die Gattung zu einer beliebten Kunst großen Stils, welche hochintellektuelle Aspekte mit unterhaltenden Werten verbindet. Diese Entwicklungen markieren nach Dahlhaus den Übergang zu einer Metaphysik der Instrumentalmusik, die von Wackenroder und Tieck übernommen wird.

4.2.1. W. H. Wackenroder: Kunstfrömmigkeit und Kunstreligion

Grundgedanke der Kunstästhetik Wackenroders ist die Vorstellung einer Gefühlsinnenseite, die ausschließlich durch die Kunst und am intensivsten durch die Musik ausgedrückt werden kann. Wackenroder verleiht der Kunst eine noch nie zuvor da gewesene religiös-metaphysische Bedeutung, die sich in dem von ihm geprägten Begriff der Kunstreligion widerspiegelt. Als Vorbild seiner Theorie fungiert die idealisierte Epoche der Renaissance als das „wahre Heldenalter der Kunst“,²⁷⁴ in dem eine glückliche Einheit von Glauben, Kunst und aufgehobenem Leben gelungen ist. In Anlehnung an die Tradition der Religio Universalis prägt er den Begriff der ‚Kunstfrömmigkeit‘, der frommen Kunstliebe, die eine Verbindung von Kunstbegeisterung und Religiosität darstellt.

In den anonym erschienenen *Herzensergießungen*, die aufgrund ihrer synthetischen Gestaltung aus Prosa und Vers, Poesie und Theorie, Brief und Essay, Betrachtung und Erzählung, Anschauung und Reflexion, dem Schlegelschen Konzept der ‚Universalpoesie‘ sehr nahestehen,²⁷⁵ wird eine neue Einbeziehung von Kunst und Metaphysik skizziert: neben der religi-

²⁷³ In *Hesperus oder 45 Hundposttage* (1795) wird der Weg zu solchen Gedanken geschildert als Ergebnis eines tatsächlichen persönlichen Erlebnisses Jean Pauls, nämlich, dass er 1792 eine Symphonie von Carl Stamitz hörte, die das Publikum zu Tränen rührte. Seinem Held erklärt der Dichter: „Teurer Viktor! im Menschen ist ein großer Wunsch, der nie erfüllt wurde: er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand, aber alles, was du ihm nennest, und alle Freuden sind es nicht; [...] Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsre Seiten und Töne dem Menschengeste – der sehn-süchtige Geist weint dann stärker und kann sich nicht mehr fassen und ruft in jammerndem Entzücken zwischen die Töne hinein: ja alles, was ihr nennt, das fehlet mir...“ (Zitiert nach Dahlhaus, *Metaphysik der Instrumentalmusik*, S. 176f.)

²⁷⁴ *Herzensergießungen*, W I, S. 61.

²⁷⁵ Vgl. Pikulik, *Frühromantik*, S. 274.

ösen Kunst, nämlich Kirchenmusik und -malerei, behandelt er auch die nicht kirchliche Kunst, der er ebenfalls eine metaphysische Dimension verleiht. Es ist die wahre Kunst, die die Sprache Gottes spricht und der die Mittlerfunktion zwischen Himmel und Erde zukommt, die bisher von der Kirche ausgeübt wurde. Kunst wird demzufolge zur neuen ecclesia erhoben.²⁷⁶ Die Betrachtung großer Kunstwerke vergleicht der Klosterbruder mit dem Betreten eines sakralen Raumes und dem Gebet: „Sie [sc. die Werke] sind nicht darum da, dass das Auge sie sehe, sondern darum, dass man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen lebe und atme [...].“²⁷⁷ An anderer Stelle heißt es: „Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet“.²⁷⁸ Die neue Botschaft der Kunstreligion sei derart prägnant, dass nur ungläubige und verblendete Spötter „das himmlische im Kunstenthusiasmus mit Hohnlachen gänzlich ableugnen“²⁷⁹ könnten, so der kunstliebende Klosterbruder. Als Maßstab für die Einschätzung der wahren Kunst und der großen Kunstwerke gilt Wackenroder die Malerei der großen alten Meister, besonders Dürers und Raphaels. Hier geht es weniger um eine bloße Bewunderung ihrer Kunst, als vielmehr um deren Sakralisierung, die wiederum ein Merkmal der Doppelorientierung der Frühromantiker an Vergangenheit und Zukunft darstellt: Dem dekadenten, mechanistischen und oberflächlichen künstlerischen Habitus seiner Zeit, die die Kunst „bloß als ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne übt“,²⁸⁰ stellt Wackenroder die göttliche Kunst der alten Meister als Vorbild einer neuen Kunstrezeption gegenüber, die „die liebevolle Einfühlung und die pietätvolle Andacht“²⁸¹ integriert. Alles andere als leichtsinnig wird die Musik der eigenen Gegenwart im letzten Stück der Herzensergießungen *Das merkwürdige Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* illustriert. Der junge Berglinger nimmt die Kirchenmusik nicht als einfaches akustisches Erlebnis wahr, das lustig, ernst oder lieblich klingen kann, sondern als eine psychosomatische Erfahrung, als Emporschwingen zum Himmel, das ihn dem Schöpfer näher bringt:

²⁷⁶ Vgl. Pikulik, Frühromantik, S. 276. In Bezug auf die Stellungnahme der Romantik im Religionsdiskurs bemerkt Wiora, dass die Romantik sich zwischen kirchlicher Restauration und Begründung einer neuen Religion bewegt. (vgl. Wiora, S. 38) Diese Stellungnahme wird bei Wackenroder besonders deutlich: unter seinem Terminus Kunstreligion sind je nach Kontext beides zu verstehen, eine Ästhetisierung der christlicher Kunst der Renaissance und die religiöse Färbung nichtkirchlicher Kunst.

²⁷⁷ Herzensergießungen, W I, S. 107.

²⁷⁸ Ebd., S. 106.

²⁷⁹ Ebd., S. 55.

²⁸⁰ Ebd., S. 92.

²⁸¹ Pikulik, Frühromantik, S. 274.

„[...] da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Heide aufgehoben würde, der Trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände und er zum lichten Himmel emporschwebte.“²⁸²

Wenn die Musik auch das Göttliche in sich trägt, so hat sie doch auch eine dunkle, dämonische Seite, mit der sich Wackenroder auseinandersetzt. Da sie mystisch ist und ihren Ursprung in der Phantasie hat, kann sie eine berausende und verführerische Wirkung ausüben²⁸³ und den Künstler von der Wirklichkeit entfremden. Bald zweifelt Berglinger an seiner Kunst:

„Was ist sie [sc. die Kunst] denn wirklich und in der Tat, wenn sie für alle Menschen Nichts ist und für mich allein nur Etwas? Ist es nicht die unglücklichste Idee, diese Kunst zu seinem ganzen Zweck und Hauptgeschäft zu machen und sich von ihren großen Wirkungen auf die menschlichen Gemüter tausend schöne Dinge einzubilden? von dieser Kunst, die im wirklichen irdischen Leben keine andre Rolle spielt, als Kartenspiel oder jeder andre Zeitvertreib?“²⁸⁴

Berglinger drückt hier die für Wackenroder in mehrfacher Hinsicht autobiografische Problematik der Stellung des Künstlers in der modernen Gesellschaft aus, sowie eine „archetypische Konflikt-Konstellation von Ethos und Aisthesis“.²⁸⁵ Der äußere Konflikt des jungen Berglingers mit seinem Vater wird später zu einem inneren, der sein Leben, sowohl künstlerisch-ästhetisch als auch sozial, zerreißt. Als professioneller Künstler muss er unablässig das als schmerzhaft empfundene Spannungsfeld zwischen Inspiration und Alltagsmisere bewältigen und zugleich, als Musiker, eine Balance zwischen dem Rausch der Musik und gesunder Sozialität finden. Im in den *Phantasien* enthaltenen Brief Berglingers äußert dieser seine Verwunderung über die Wirkung, welche die Musik auf ihn ausübt, „zu welch tollen Gedanken“ ihn „die frevelhaften Töne hinschleudern können, mit ihren lockenden Syrenenstimmen und mit ihrem tobenden Rauschen und Trompetenklang.“²⁸⁶ Bald beginnt er, Kunst und Phantasie als gefähr-

²⁸² Herzensergießungen, W I, S. 132.

²⁸³ Den berausenden Effekt der Musik wird etwa 50 Jahre später Richard Wagner positiv betrachten und nutzen. Rausch und dionysische Ekstase werden zum bewussten Ziel seines Musikdramas, wie im III. Kapitel dieser Arbeit gezeigt wird.

²⁸⁴ Herzensergießungen, W I, S. 142.

²⁸⁵ Henkel, Arthur, Ursprünge der musikalisch-literarischen Romantik. In: Prinz (Hrsg.), S. 42.

²⁸⁶ Herzensergießungen, W I, S. 226.

liche Betäubungsmittel zu empfinden.²⁸⁷ Zudem muss er sich ständig fragen, ob die Musik das menschliche Herz des Künstlers (das Ich) tatsächlich auszudrücken vermag oder ob hierbei nur der Schöpfer (das Absolute) verehrt wird. Und doch, gerade mit dieser Eigenschaft der Musik, zwischen Immanenz und Transzendenz zu stehen und zwischen diesen zu vermitteln, begründet Wackenroder ihren eigentlich göttlichen Charakter und formuliert somit den Kern seiner Kunstreligion:

„Ja, jeden Augenblick schwankt unser Herz bey denselben Tönen, ob die tönende Seele kühn alle Eitelkeiten der Welt verachtet und mit edlem Stolz zum Himmel heraufstrebt, – oder ob sie alle Himmel und Götter verachtet und mit frechem Streben nur einer einzigen irdischen Seligkeit entgegendringt. Und eben diese *frevelhafte Unschuld*, diese furchtbare, orakelmäßig-zweideutige Dunkelheit, macht die Tonkunst eigentlich zu einer Gottheit für *menschliche Herzen*.“²⁸⁸

In den Stücken I bis VI der *Phantasien* rehabilitiert Wackenroder die Musik und preist sie nun als heilende Göttin.²⁸⁹ Ihr obliegt die Aufbewahrung der Gefühle. In ihr werden nicht mehr Affekte zum Ausdruck gebracht, die gestisch oder sprachlich gezeigt werden können, sondern die der empirischen Wahrnehmung unzugängliche Gefühlssphäre sowie sämtliche seelische Empfindungen:²⁹⁰

„Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen [sc. zur Aufbewahrung der Gefühle], weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemüts unkörperlich, in goldene Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, – weil sie eine Sprache redet die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben,

²⁸⁷ Wiora erkennt in der Geschichte Berglingers die Konfrontation Wackenroders mit drei Stellungnahmen zur Wirklichkeit, die sich zueinander wie Thesis, Antithesis und Synthesis verhalten: einerseits die pragmatisch orientierte Lebenssicht von Berglingers Familie, die Kunst für überflüssigen Luxus hält; dem gegenüber steht der Kunstenthusiasmus Berglingers, der sein gesamtes Leben im Rausch der Musik verbringen möchte, fern alltäglicher Trivialität und Banalität des Lebens. Dennoch muss er unter seiner Berufswahl leiden und endet wegen einer Nervenkrankheit in der Blüte seiner Jahre tragisch; angesichts dieses Schicksals vertritt schließlich der Klosterbruder die synthetische Meinung, dass ein echter Künstler seine Phantasiewelt mit der Wirklichkeit kompatibel machen können solle. Als Beispiel für diese harmonische Einwebung gelten die erhabenen Geister Raffaels und Dürers. (vgl. Wiora, S. 43 f.)

²⁸⁸ Herzensergießungen, W I, S. 222f.

²⁸⁹ Vgl. Pikulik, Frühromantik, S. 281.

²⁹⁰ Vgl. Dahlhaus, Metaphysik der Instrumentalmusik, S. 185.

wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.“²⁹¹

Da die Musik den Gefühlsstrom nicht mit Zeichen kaptiviert, sondern ihn, als Zeitkunst, unmittelbar vorführt, ist sie der Sprache und der Dichtung überlegen²⁹² und wird zum expressiven Mittel schlechthin erhoben. Musik, Dichtung und Malerei sieht Wackenroder als Schwesternkünste, ein Motiv das später bei Richard Wagner in Form der „drei Urgeborenen Schwestern Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst“²⁹³ auftreten wird. Im Vergleich zu den anderen zwei aber ist die Musik die abstrakteste und von der Realität am deutlichsten emanzipierte:

„Ich glaube aber wohl, daß die vernunftreiche Muse der Dichtkunst, und vorzüglich die stille und ernste Muse der Malerey, ihre dritte Schwester für die allerdreisteste und verwegenste im Lobe Gottes achten mögen, weil sie in einer fremden, unübersetzbaren Sprache, mit lautem Schalle, mit heftiger Bewegung, und mit harmonischer Vereinigung einer ganzen Schar lebendiger Wesen, von den Dingen des Himmels zu sprechen wagt.“²⁹⁴

Die Musik vermöge gar nichts Verworfenes, Niedriges und Unedles auszudrücken,²⁹⁵ denn alle Inhalte würden mit ein und demselben Mittel dargestellt, und zwar dem der schönen Harmonien.²⁹⁶ Insofern ist sie zur Darstellung der von den Frühromantikern ersehnten idealistischen Urharmonie a priori bestimmt. Mehr als die anderen Künste besitzt sie die Macht, zum einen die romantische Seele vor dem „unaufhörliche[n], eintönige[n] Wechsel der Tausende von Tagen und Nächten“²⁹⁷ zu retten; zum anderen vermag sie den Menschen vom schmerzhaften Versuch einer logischen, verbalen Deutung des Unsagbaren zu befreien, indem sie ihm eben dies ungezwungen offenbart: „Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich

²⁹¹ Wackenroder, Wilhelm Heinrich (Mit Ludwig Tieck), Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. In: W I, S. 207.

²⁹² Vgl. Wiora, S. 34.

²⁹³ Vgl. Kapitel III (Anm. 430).

²⁹⁴ Phantasien, W I, S. 211.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 218.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 208.

²⁹⁷ Ebd., S. 215.

aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten [...] und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!“²⁹⁸

4.2.2. Ludwig Tieck: Symphonie, experimentelle Integration im Theater

In seinen Beiträgen zu den *Phantasien über die Kunst* preist Ludwig Tieck ebenfalls die Instrumentalmusik als die Kunst des Vagen und Unbestimmten hoch, die das Reich des Unendlichen eröffne. Sie sei die religiöseste unter den Künsten, „die durchaus geoffenbarte Religion“.²⁹⁹ In seinem Aufsatz *Symphonien* schreibt Tieck:

„In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleyen aus.“³⁰⁰

Diese Auffassung von der Musik drückt sich auch in seinem von den *Hersenergießungen* stark geprägten Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) aus. Für Sternbald ist die Musik wie ein Vorhimmel, sie erhebt die Seele und hält alle irdischen Begierden und Wünsche fern.³⁰¹ Den höchsten Rang innerhalb der Instrumentalmusik nimmt wiederum für Tieck die Gattung der Symphonie ein, der er dramatisches Potenzial zuschreibt:

„Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; denn sie enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charakter zu schließen, sie bleiben in ihrer rein-poetischen Welt.“³⁰²

²⁹⁸ *Phantasien*, W I, S. 223. Vgl. mit der These Richard Wagners in *Oper und Drama* (1850-1851), dass das Orchester mit seinem Sprachvermögen in der Lage ist, das Unausprechliche auszudrücken. (Vgl. Kapitel III, Anm. 681).

²⁹⁹ Ebd., S. 241.

³⁰⁰ Ebd., S. 243.

³⁰¹ Vgl. Tieck, Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte* (1798). In: Ludwig Tieck, *Schriften in 28 Bänden*, Berlin 1843. Unveränderter photomechanischer Nachdruck, Berlin 1966 (Zitiert als Tieck + Bandzahl). Hier Bd. XVI, S. 205.

³⁰² *Phantasien*, W I, S. 244.

Diese Aussage Tiecks weist auf die Auffassung der Symphonie als einer absoluten Kunst hin. Dennoch handelt es sich hier nicht nur um die von Mozart, Haydn und Beethoven vertretene klassische Symphonik, sondern um einen erweiterten Symphonie-Begriff. Dies wird dadurch bewiesen, dass Tieck an anderer Stelle des Kapitels ‚Symphonien‘ von Symphonien zu Goethes Trauerspiel *Egmont* spricht, während er am Ende des Aufsatzes die Symphonien explizit als von poetischen und visuellen Kontexten abhängig auffasst:³⁰³

„Es scheint mir überhaupt eine Herabwürdigung der Symphoniestücke zu sein, daß man sie als Einleitungen zu Opern oder Schauspielen gebraucht und der Name *Ouvertüre* daher auch als gleichbedeutend angenommen ist.“³⁰⁴

Tieck entfernt sich wesentlich von der Wackenroderschen Idee der absoluten Musik als einer Welt für sich und bewegt sich fort von der Achse der Monomedialität in der Kunst hin zur Idee einer multimedialen Verschmelzung der Künste. Er vertritt zwar die These einer ästhetischen Eigenständigkeit instrumentaler Musik, diese könne jedoch wiederum im Rahmen des Dramas positiv genutzt werden, mit dem Ziel einer tieferen Verbindung von Ton, Wort und Bühnendarstellung, wie sie seiner Ansicht nach beispielsweise Beethoven mit der „Siegessymphonie“ am Schluss des *Egmonts* vorbildlich gelungenen sei.³⁰⁵ Diese Überlegungen werden durch seine Überzeugung ergänzt, dass die Musik synästhetisch die verborgenen Darstellungspotenziale der anderen Künste hervorbringen kann:³⁰⁶

„[...] Zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiss ein verbrüdetes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur Eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiss noch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, eine gewaltigere Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen in einander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in Eins.“³⁰⁷

³⁰³ Vgl. Lulé, Susanna, *Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800*. Dissertation, Justus-Liebig-Universität Gießen 2004, S. 305.

³⁰⁴ *Phantasien*, W I, S. 245.

³⁰⁵ Vgl. Lulé, S. 305.

³⁰⁶ Vgl. Fornoff, S. 27.

³⁰⁷ *Phantasien*, W I, S. 191.

Diese „gewaltigere Kunst“, die aus der Potenzierung der Künste durch deren Vereinigung mit der Musik entsteht, lässt sich als eine frühe Vision des Gesamtkunstwerks verstehen³⁰⁸, und, vielmehr, als eine Vorahnung des Farb- und Tonfilms, dessen Schimmer im Abschnitt unübersehbar ist.

Der Perspektivwechsel, den Tieck mit seiner Musikauffassung vollzieht, zeigt sich in seinem dramaturgischen Werk, besonders in seinen beiden Märchenkomödien *Der gestiefelte Kater* (1797) und *Die verkehrte Welt* (1798), in denen er mit den Möglichkeiten einer organischen Verbindung von Musik und Sprache experimentiert. Beide Theaterstücke weisen eine starke Opernhaftigkeit³⁰⁹ auf. Im *Kater*, in dem Tieck die Geschichte einer misslungenen Theateraufführung erzählt und das Thema der Phantasie und ihrer Abgrenzung von der Wirklichkeit behandelt, schwankt der Umgang mit dem Musikalischen zwischen Funktionalität und Parodie.³¹⁰ Einerseits wird das Stück durch Eröffnungs-, Schluss- und Zwischenakteile ergänzt, die Tieck im Quelltext ‚Symphonien‘ nennt, und die sonorisch vielversprechend sind.³¹¹ Sie bleiben allerdings unmusikalisiert, da sie in der Tat durch Geräusche³¹² vom Publikum und durch Textteile, in denen sich ein ästhetischer Diskurs über Musik und Oper entwickelt, welcher auf das Genre der Oper, konkreter auf Mozarts Zauberflöte als Referenzpunkt und Vergleichsmuster Bezug nimmt, ersetzt werden.

Diese Verflechtung von Musik und Sprache wird noch expliziter in der *Verkehrten Welt* dargestellt. Tieck überschreibt den Text vor dem ersten Akt mit dem Titel „Symphonie“³¹³ und fügt einzelnen, von einem „Orchester“³¹⁴ (mal solistisch, mal in tutti) zu spielenden Abschnitten, Bezeichnungen über Tonart, musikalisches Tempo, Tonstärke und Ausdruck hin-

³⁰⁸ Vgl. Fornoff, S. 27.

³⁰⁹ Vgl. Lulé, S. 294.

³¹⁰ Vgl. Ebd., S. 297.

³¹¹ Vgl. mit den Anweisungen im Prolog: „Die Szene ist im Parterre, die Lichter sind schon angezündet, die Musiker sind im Orchester versammelt. – Das Schauspiel ist voll, man schwatzt durcheinander, mehr Zuschauer kommen, einige drängen, andere beklagen sich. Die Musiker stimmen.“ (Tieck, Ludwig, *Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (1797). In: Ludwig Tieck Schriften, Bd. V, S. 165)

³¹² Vgl. mit Anweisungen: ‚alles trommelt‘ (ebd., S. 170), ‚alle klatschen‘ (ebd., S. 174), ‚alles lacht‘ (ebd.)

³¹³ Tieck, Ludwig: *Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen* (1798). In: Ludwig Tieck Schriften, Bd. V, S. 285.

³¹⁴ Ebd., S. 287.

zu.³¹⁵ Die fünf Akte werden ebenfalls durch Zwischenaktmusik ergänzt. Das Stück strukturiert sich wie folgt: Symphonie (Andante aus D Dur) – Epilogus – 1. Akt – Adagio (As Moll) – 2. Akt – Allegro – 3. Akt – Rondo – 4. Akt – Menuetto con variazioni – 5. Akt – Prologus. Das musikalische Element ist derart präsent, dass die *verkehrte Welt*, wenn man den Teil der ‚Symphonie‘ als die Ouvertüre der Stücker denkt, ähnlich wie bei Beethovens *Egmont*, an die Umkehrung einer klassischen viersätzigen Symphonie erinnert, die von dramatischen Zwischenteilen unterbrochen wird.³¹⁶ Wie im *Kater* wird auch hier die Musik des Stückes in Worte gefasst und ebenso vom Publikum produziert. Dieses verlässt hier jedoch die reflektierende und chorisch-parabatische Rolle,³¹⁷ die ihm noch im *Kater* zukam, und übernimmt eine eher rein sprachmusikalische Funktion. Diese Ersetzung des Tons durch das Wort ist bei beiden Werken keine unabsichtliche. Tieck untersucht vielmehr als eine Weiterführung seiner in den *Phantasien* ausgedrückten Überlegungen über die Funktion der Symphonien als Schauspielmusik die Möglichkeiten einer intermedialen Beziehung zwischen Musik und Poesie sowie die Bedingungen eines Überschreitens ihrer Grenzen. Aus diesem Kontext heraus ist auch das chaotische Finale des *Katers* zu verstehen: Das Konglomerat von Glockenspiel, Publikumsgeräuschen, Ballett, Gesang, Tierauftritten und Zitaten aus Mozarts *Zauberflöte*³¹⁸ birgt die Andeutung auf die Möglichkeit einer Kohärenz in sich, welche die oberflächliche Ordnung der Dinge transzendiert. Durch das Hinweisen auf die Brüchigkeit der Grenzen zwischen Wort und Musik, Ton und Geräusch, Fiktion und Realität, Theater und Leben entsteht die Vision einer höheren Synthese. Durch die ästhetische Erfahrung

³¹⁵ Die Reihenfolge der Abschnitte lautet: ‚Andante aus D Dur.‘, ‚Piano.‘, ‚Crescendo.‘, ‚Fortissime.‘, ‚Adagio.‘, ‚Tempo primo.‘, ‚Violino primo solo.‘, ‚Pizzicato mit Accompagnement der Violinen.‘, ‚Alle Instrumente.‘, ‚Forte.‘

³¹⁶ Entsprechend seinem Titel weist das Stück nicht nur die Besonderheit auf, mit dem *Epilogus* eröffnet und mit dem *Prologus* geschlossen zu werden. Auch die Reihenfolge der Sätze des ‚symphonischen Körpers‘ ist im Vergleich zur klassischen Sinfonie ‚verkehrt‘, es werden nämlich je zwei Sätze vertauscht. Bei der klassischen Symphonie hätte man eher ein Allegro und anschließend ein Adagio (oder Andante), und ein Menuett (oder Scherzo) vor dem Rondo erwartet. Solch eine Vermischung tritt später bei der romantischen Symphonik häufig auf.

³¹⁷ Vgl. Japp, Uwe, *Die Komödie der Romantik, Typologie und Überblick*. Tübingen 1999 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 100). Kapitel „Tieck“, S. 32. Japp vergleicht die Rolle des Publikums im *Kater* mit den Chor-Stasima bei Aristophanes, während er in der *Verkehrten Welt* eher einen Wechselkontakt zwischen Publikum und Spielenden sieht. Diese gelegentliche Benutzung chorischer Elemente und die Übernahme der Parabase vom Chor, welche in der Romantischen Komödie sonst vom Chor befreit und von anderen Elementen vertreten worden ist, nennt er „komisierende Würdigung“ des antiken Vorbildes. (ebd., S. 22.)

³¹⁸ Vgl. Lulé, S. 297.

kann man Anteil an ihr haben und die neue Ganzheit erfassen. Um aber für das neue Wissen empfänglich zu werden, ist es notwendig, die individuelle ‚Aufklärung‘ rückgängig machen zu können. Der ‚Dichter‘ formuliert dies im Epilog des *Katers*:

„Ich wollte nur den Versuch machen, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurück zu versetzen, dass Sie dadurch dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein soll.“³¹⁹

4.3. Im Medium des Bildes. Philipp Otto Runge: Musikalisierung der Malerei und Universalkunstwerk

Als Träger beider frühromantischer Richtungen – der, die die Poesie als universelle Kunst hochpreist, und einer anderen, die die Musik als die der göttlichen Ur-Einheit nächstgelegene Kunst betrachtet – unternimmt Philipp Otto Runge eine intermediale Erweiterung der Malerei durch die Integration sowohl musikalischer als auch poetischer Elemente. Sein Ziel ist es, „durch verschiedene [...] musik-analoge Kompositionsprinzipien [...] seinen Bildern den in der Natur lebendig empfundenen Zusammenhang des Unendlichen als Klang“³²⁰ einzubilden. Mit seinem Werk schafft er den „mutmaßlich weitgreifendste[n] Kunstentwurf des 19. Jahrhunderts“.³²¹

Runge steht während seines Studiums an der Kopenhagener Akademie um 1800 noch im Bann des Klassizismus. Dennoch empfindet er den akademischen Lehrbetrieb als mechanistisch, geistig-emotional leer und wenig kreativitätsorientiert.³²² Durch seine Begegnung mit Ludwig Tieck im Jahre 1801 kommt Runge in Berührung mit dem geistigen Erbe der deutschen Frühromantik, bis er schließlich mit dem Klassizismus und dem Nachahmungsideal endgültig bricht und sich der Romantik zuwendet. Nach seiner Absage an die normgebende Rolle der antiken Kunst befasst er sich mit der Aufgabe einer vollkommen neuen Richtung seiner Malerei und der Kunst überhaupt. Unter dem Einfluss der Frühromantik sowie

³¹⁹ Kater, Tieck V, S. 277.

³²⁰ Lingner, Michael, Die Musikalisierung der Malerei bei P. O. Runge. Zur Vorgeschichte der Vergeistigung von Kunst. In: Szeemann (Hrsg.), S. 150.

³²¹ Traeger, Jörg, P.O. Runge und sein Werk. München 1976, S. 11.

³²² Vgl. Fornoff, S. 39.

der Philosophie Jacob Böhmes³²³ entwickelt er eine kosmologische Theorie, die die Basis seines künstlerischen Programms herausbildet: Ihr zentraler Gedanke ist die Annahme eines Prozesses zunehmender Annäherung und Spiritualisierung zweier sich ewig widerstreitender antagonistischer Grundkräfte, bis diese sich endgültig in einer ursprünglichen göttlichen Einheit auflösen.³²⁴ In diesem Kontext betrachtet er es als Aufgabe seiner Kunst, den verborgenen universalen Zusammenhang materiell darzustellen und in einem „Bild des Unendlichen“³²⁵ festzuhalten. Die Hervorbringung einer solchen Kunst macht er von drei Stufen abhängig:

„[...] 1) Unsere Ahnung von Gott; 2) die Empfindung unserer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen, und aus diesen beiden: 3) die Religion und die Kunst; das ist, unsre höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken; [...]“³²⁶

Als Auslöser des schöpferischen Prozesses gilt Runge die Natur, der Ort des mystischen Einheitserlebnisses mit dem Ganzen und sich selbst par excellence. Seine synästhetische Landschaftskunst wird durch die Naturerfahrung inspiriert. Ihr Ziel ist es, die dadurch hervorgerufenen Stimmungen darzustellen. An dieser Stelle wird der Gedankenaustausch Runge mit Tieck deutlich: Im Mittelpunkt des *Sternbalds* stehen ebenfalls die allegorische Naturdeutung sowie die synästhetische Darstellung der Natur und der Landschaft durch die Kunst. Der junge Maler sagt: „Ich will nicht Bäume und Berge abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich in dieser Stunde regiert, diese will ich mir selber festhalten, und den übrigen Verständigen mittheilen.“³²⁷

Nun stößt Runge auf die theoretische und praktisch-künstlerische Problematik, die sich in der Frage ausdrückt, wie die Verbildlichung des Unendlichen mit den Mitteln der endlichen Materie denn möglich sein kann. Seine Antwort darauf besteht im Versuch einer Entmaterialisierung und Verabsolutierung der Malerei auf zwei Weisen: Zum einen über die Alle-

³²³ Vgl. Fornoff, S. 45f. Mit seiner naturphilosophischen Lehre definiert Böhme die Frage der Kluft zwischen der Auffassung Gottes als reine Geistlichkeit und der Materialität der Schöpfung neu, indem er die Natur als Leib Gottes betrachtet und sie daher mit ihm gleichsetzt. Zu den Einflüssen Böhmes im Werk Runge vgl. Karl Möseneder, Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runge „Quelle und Dichter“ und den „Kleinen Morgen“. Mit einem Exkurs über ein Palmenemblem. Marburg/Lahn 1981.

³²⁴ Vgl. Fornoff, S. 46f.

³²⁵ R I, S. 12.

³²⁶ Philipp Otto Runge an Daniel Runge (9.3.1802). In: Philipp Otto Runge, Briefe und Schriften. Hrsg. von Peter Betthausen. Berlin 1983, S. 75.

³²⁷ Sternbald, Tieck XVI, S. 282.

gorisierung des Bildes durch Symbole, zum anderen mittels ihrer bewussten Musikalisierung.³²⁸ Runge's symbolische Malerei strebt danach, die in der Materie verlorene geistige Ureinheit der drei Grundpotenzen des Göttlichen – Zahl, Licht und Ton – wiederherzustellen.³²⁹ Dies ist nur durch die synästhetische Mobilisierung der unbewussten Einheit der Wahrnehmungssinne möglich. Der „vieldeutige Sinne“³³⁰ gilt Runge als höchstes künstlerisches Ideal. Seine *Hieroglyphik*³³¹, wie er seine Symbol- und Bildsprache nennt, ist daher ein intermediales Konzept, bei dem Runge sich auf die Zusammenwirkung von Malerei, Musik und Poesie verlässt, um im Rezipienten synästhetisch ein Gefühl des Zusammenhangs mit dem Universum hervorzurufen.

In seinem zwischen 1801 und 1803 entstandenen Werk *Die Lehrstunde der Nachtigall* unternimmt Runge zum ersten Mal eine Umsetzung seines Konzeptes der synästhetischen Landschafts-Hieroglyphik und des musikalisierten Bildes. Indem er den bildenden Komponenten Farbe und Linie noch Worte beifügt, nämlich fünf Verse aus dem lyrischen Werk Klopstocks *Die Lehrstunde*,³³² wird das Visuelle durch das Sprachliche intermedial erweitert. Des Weiteren soll das Bild durch den Einsatz der Musik einen Anspruch auf Universalität erheben. Wie es für die gesamte Frühromantik üblich ist, erachtet auch Runge die Musik als die ursprünglichste Kunst. In seinem Universumkonzept identifiziert er sie sogar mit den Begriffen der Einheit und Harmonie:

„Das ausgesprochene Licht und Leben theilt sich schon durch's Aussprechen in drey, in der Mathematik, in Farben, und in Worten; in der Musik fließen Linien, Worte und Farben zusammen [...].“³³³

³²⁸ Vgl. Lingner, Michael, Die Musikalisierung der Malerei, S. 152.

³²⁹ Vgl. Fornoff, S. 65.

³³⁰ R II, S. 235.

³³¹ Der Begriff Hieroglyphe mit Bezug auf die Kunst wurde zum ersten Mal von Wackenroder in seinen *Herzensergießungen* verwendet. Seitdem war er Bestandteil des Vokabulars der Frühromantiker, als Äquivalent einer mystischen, künstlerisch-religiösen Sprache, die das Unsagbare und Geheimnisvolle darstellen kann. Die Musik wurde oft als eine «geheimnisvolle Sanskrita» oder Hieroglyphe aufgefasst (vgl. Dahlhaus, Die Idee der Absoluten Musik, S. 16), während Friedrich Schlegel den Begriff direkt auf die Malerei anwendet.

³³² Die zitierten Verse Klopstocks lauten: „Flöten musst du, bald mit immer stärkerem Laute,/ Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne;/ Schmettern dann, daß es die Wipfel des Waldes durchrauscht – / Flöten, flöten, bis sich bey den Rosenknospen / Verlieren die Töne. –“ (R I, S. 222)

³³³ Ebd., S. 40.

Runge betrachtet die Musik als das eigentliche Verbindungselement der drei Künste, und daher die Musikalisierung seiner Malerei als den effektivsten Weg zur Wiederherstellung des Ur-Zusammenhangs. Wie LINGNER erklärt, wird die Musikalisierung des Bildes auf zwei Achsen durchgeführt: mittels der Integration musikalischer Kompositionsprinzipien sowie mittels der Analogisierung von Tönen und Farben auf synästhetischer Basis.³³⁴ In diesem Gemälde erforscht Runge hauptsächlich – wie ein zweiter Franz Sternbald – die Möglichkeit „die liebliche Orgel der Natur“³³⁵ und „die Töne der Nachtigall in sein Gemählde hineinzubringen“.³³⁶ Träger des Musikalischen sind auf inhaltlicher Ebene die Anspielung auf den Gesang der Nachtigallmutter, der schillernde Bach als dessen Echo, der Wald und das Motiv der Flöte und Lyra des spielenden Amors.³³⁷ Darüber hinaus leisten die Farben ihren eigenen Beitrag zum musikalischen Charakter des Bildes: Runge stellt die „hell leuchtenden Fleischtöne“ der menschlichen Figuren dem „sonoren“ Blau des Rocks der Nachtigall und dem Grün der Bäume gegenüber.³³⁸ Auf kompositorischer Ebene will Runge dem Bild mit dem bewussten Einsatz des Formprinzips der ‚Arabeske‘ als Darstellung der Prozesshaftigkeit der Natur die Dimensionen von Zeit und Bewegung verleihen. Die Pflanzenranken auf dem Rahmenbild des Werkes sind „[...] Entwürfe kosmischer Ordnungs- und Bewegungsstrukturen; ihre rhythmisch-symmetrische Anordnung ist [...] Kennzeichen des vom Geist durchdrungenen Lebens.“³³⁹

In *Die Zeiten*, Runges Schlüsselwerk, hat der Maler „wider Willen grade das grösste von Composition hervorgebracht“.³⁴⁰ Dem in der Renaissance üblichen Motiv der vier Jahreszeiten entsprechend, strukturiert sich das Werk in vier aufeinanderfolgende Bilder, die die Tageszeiten (Morgen – Tag – Abend – Nacht) darstellen. Dabei handelt es sich um eine vieldeutige Allegorie des Universums und der in ihm wirkenden kosmischen Kräfte. Diese will Runge durch das wiederkehrende Motiv der Blume veranschaulichen. Mit ihrer geometrischen Architektur fungiert die Lilie als Symbol sowohl für die menschliche Existenz und die geistige Architektur der Seele als auch für eine Analogie zwischen Mensch und Kosmos;³⁴¹ an-

³³⁴ Vgl. Lingner, Michael, Die Musikalisierung der Malerei, S. 151.

³³⁵ Sternbald, Tieck XVI, S. 84.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Vgl. Fornoff, S. 69.

³³⁸ Schmidt, Paul Ferdinand, Philipp Otto Runge. Sein Leben und sein Werk. Leipzig 1923, S. 44. (Zitiert nach Fornoff, S. 69)

³³⁹ Fornoff, S. 72.

³⁴⁰ R I, S. 33.

³⁴¹ Vgl. Fornoff, S. 84f.

dererseits symbolisiert sie mit ihrem eigenen pflanzlichen Lebenskreis auch den menschlichen Lebenskreis und sämtliche Naturprozesse.³⁴²

Wie in der *Nachtigall*, versucht Runge auch in den *Zeiten*, „die allumfassende Bedeutung des Rhythmus der Tageszeiten“³⁴³ festzuhalten und sie als Klang in das Bild zu integrieren. Die Musikalisierung der *Zeiten* unterscheidet sich jedoch von der der *Nachtigall*, wie LINGNER bemerkt, nicht nur hinsichtlich der Art der eingesetzten musik-analoge Kompositionsprinzipien, sondern auch „in der Systematik und dem daraus sich entspinnenden Erfindungsreichtum ihrer Anwendung.“³⁴⁴ Im Rahmen einer strengen Regularität der Bildkomposition wird die Musikalisierung auf drei Ebenen vollzogen. Auf der Kompositionsebene erinnert die musik-analoge Vier-Bilder-Form an die klassische viersätzigte Symphonie. „Alle vier Bilder“, schreibt Runge, „gehören genau zusammen, und ich habe sie ganz bearbeitet wie eine Symphonie“.³⁴⁵ Motivisch integriert er das Auditive im Morgen und im Abend durch die je ein Instrument spielenden Kinder. Das orchestrale Tutti begleitet das kosmische Geschehen der Schöpfung der Welt (Morgen) und deren Rückkehr in den göttlichen Ursprung (Abend).³⁴⁶ Die Bilder *Tag* und *Nacht* lässt Runge, aufgrund ihrer transitorischen Rolle im Zeitenzyklus, unmusikalisieren.³⁴⁷ Auf synästhetischer Ebene unternimmt Runge wieder eine Analogisierung von Farben und Tönen, wie zum Beispiel mit den musizierenden Kindern im *Morgen*, deren Musik „auf die auditive Dimension des Lichtaufgangs – auf Sphären- und Planetenmusik“³⁴⁸ deutet.

Runges Pläne für den Zyklus der vier Zeiten bleiben nicht nur in einer subjektiven, von der Phantasie des Rezipienten abhängigen intermedialen Erweiterung der Malerei im monomedialen Rahmen einer Gattung verhaftet. Vielmehr projiziert er eine Weiterentwicklung seines Konzeptes in die Zukunft mit der Vorstellung eines multimedialen Kunstwerkes als einem künstlerischen Gleichnis absoluter Totalität:

„Meine vier Bilder, das ganze Große davon und das was daraus entstehen kann: kurz, wenn sich das erst entwickelt, es wird eine abstrakte, mahlerische, phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine

³⁴² Vgl. Fornoff, S. 85.

³⁴³ Traeger, S. 50.

³⁴⁴ Lingner, Die Musikalisierung der Malerei, S. 150.

³⁴⁵ R I, S. 33.

³⁴⁶ Vgl. Fornoff, S. 81.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 81.

³⁴⁸ Ebd., S. 78.

Composition für alle drey Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eignes Gebäude aufführen – sollte.“³⁴⁹

Wie aus dieser Beschreibung hervorgeht, sind im angestrebten „Kunstkörper“³⁵⁰ Runges Malerei, Poesie, Musik und Architektur genauso wichtige Komponenten im höchsten Versuch, das Paradies künstlich und künstlerisch zu realisieren. Im nie vollendeten Universalkunstwerk Runge ist Farbe als die Veranschaulichung des göttlichen Lichtes gedacht,³⁵¹ während ein „poetischer Kommentar“³⁵² und eine „musikalische Composition“³⁵³ über die Gemälde hinaus als Transkription des Malerischen in Worte und Töne fungieren sollen. In der inhaltlichen Einheit von Malerei, Musik und Poesie will Runge deren Wesenseinheit begründen. Für eine noch engere Verflechtung von Musik und Poesie soll die Verwendung von Chormusik erfolgen, was Runges Werk übrigens eine dramatische, opernhafte Facette verleihen würde. Das Werk soll mit der Selbstinszenierung vollendet werden, mit seiner Präsentation im speziell für diesen Zweck konzipierten Raum.³⁵⁴ Mit seinem Universalkunstwerk beabsichtigte Runge, ein artifizielles, irdisches Paradies zu schaffen, das im Rezipienten ein metaphysisches Gefühl hervorruft. Er denkt „die auflösende Macht der Musik in Verbindung mit sakraler Architektur und Liturgie“³⁵⁵ und hat dabei eine Art neuer, mystisch-synästhetischer Messe der Zukunft³⁵⁶ im Auge, welche die menschlichen Seelen, als ein irdisches Fegefeuer und über das Erlebnis der Sinneneinheit hinaus, zum Göttlichen und zur verlorenen Harmonie zurückführt.

Runge's Entwurf eines Universalkunstwerks mit seinem idealistischen, synthetisch-multimedialen Charakter sowie mit der intensiveren Einbe-

³⁴⁹ R II, S. 202.

³⁵⁰ Ebd., S. 524.

³⁵¹ Vgl. Fornoff, S. 88.

³⁵² R II, S. 471. Der poetische Teil des Zyklus sollte ein Gedicht sein, welches aus der Zusammenarbeit zwischen Tieck und Runge hervorgehen sollte.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Über den Charakter dieses Baus äußert sich Runge: „[...] Da wollt' ich mal was bauen auf meine eigne Hand, just keinen Babylonischen Turm oder Luftschlösser, vielmehr ordentliche Häuser, – sieh' da komm' ich unwillkürlich zur Baulust [...]; am Ende erfinde ich noch eine neue Baukunst, die aber gewiß mehr eine Fortsetzung des Gothischen, wie der Griechischen wäre.“ (Ebd., S. 225) Es kann davon ausgegangen werden, dass Runge vorhatte, die metaphysisch-spirituelle Qualität des gotischen Doms mit Arabeske- und Pflanzenformen zu kombinieren. Fornoff stellt die Hypothese auf, Runge's Bau könnte Ähnlichkeiten mit der Architektur von Antoni Gaudí aufweisen. (vgl. Fornoff, S. 93)

³⁵⁵ Traeger, S. 131.

³⁵⁶ Vgl. Fornoff, S. 96.

ziehung des Rezipienten in das ästhetische Phänomen weist zahlreiche Parallelitäten mit Wagners Gesamtkunstwerk-Konzeption auf. Wenn Runge mit seinem Werk „alle bezeichnenden Grundsätze des romantischen Programms verkörpert“³⁵⁷ hat, so gilt Wagner als der Fortsetzer, für manche Kritiker sogar als der Vollender dieser Traditionslinie.³⁵⁸ Universal- und Gesamtkunstwerk interpretiert LINGNER als zwei gleichermaßen wichtige Wendepunkte in der Geschichte des Konzeptes der absoluten Kunst. Sie seien das Ergebnis der Erfahrung deren Unmöglichkeit: Runge gelingt der Ansatz, jedoch *noch nicht* der Durchbruch zur absoluten Malerei, weil seine künstlerischen Mittel dem Vorhaben nicht gewachsen waren. Wagners Musik drängt wiederum zur Intermedialität, da die Tradition absoluter Musik *nicht mehr* konsequent weitergeführt werden konnte, seitdem sie mit Beethovens 9. Symphonie ihre Perfektion erreicht hatte und zugleich überholt wurde.³⁵⁹

³⁵⁷ Neumann, Alfred R., P. O. Runge and music. In: The Germanic Review. XXVII/3, 1952, S. 169. (Zitiert nach Lingner, Michael, Der Ursprung des Gesamtkunstwerks, S. 54)

³⁵⁸ Vgl. Loos.

³⁵⁹ Vgl. Lingner, Der Ursprung des Gesamtkunstwerks, S. 63. Die Wagnersche Idee eines notwendigen Übergangs von der instrumentalen Musik zum sprachlichen Element innerhalb der 9. Symphonie und von dort aus hin zum Gesamtkunstwerk wird im folgenden Kapitel näher erörtert. Der deutsch-amerikanische Musikwissenschaftler Alfred Einstein schreibt hierzu: „But in Beethoven Wagner saw his true predecessor - or, more precisely, in the Beethoven of the Ninth Symphony, with which the reign of pure instrumental music seemed to have come to an end and that of opera, of *his* opera, to have begun.“ (Einstein, Alfred, Music in the Romantic Era. A History of Musical Thought in the 19th Century. New York 1947, S. 227f.)

III. DAS GESAMTKUNSTWERK RICHARD WAGNERS

1. Begriffsbestimmung in Wagners Schriften

Zum ersten Mal verwendet Wagner den Begriff in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* (1849), und zwar als Synonym sowohl für die athenische Einheitskultur als auch für deren höchsten Ausdruck, die attische Tragödie:

„Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen. Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesamtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm begriffenen Kunstbestandteile auf [...].“³⁶⁰

In dieser Schrift befasst sich Wagner mit der modernen Kunst und unternimmt einen Vergleich mit der altgriechischen Kunst, die er aufgrund ihrer Vollkommenheit als konservativ erachtet. Er konstatiert einen Zusammenhang zwischen altgriechischer und moderner Kunst sowie die Abstammung des europäischen Kunstwesens von der Kunst der Griechen:

„Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der *Kunst der Griechen* zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen.“³⁶¹

Von dem Grundgedanken ausgehend, dass die Kunst jeder Epoche Abbild des öffentlichen Bewusstseins sowie des kulturellen Niveaus ist, integriert er die europäische Kulturgeschichte in ein fortschreitendes Degenerationsschema, dessen Ende ein apokalyptisches sein werde. Der modernen

³⁶⁰ Wagner, Richard, *Die Kunst und die Revolution* (1849, zitiert als KuR). In: Richard Wagners Gesammelte Schriften in 14 Bänden. Hrsg. von Julius Kapp. Leipzig 1914 (zitiert als GS + Bandzahl). Hier Bd. 10, S. 17.

³⁶¹ KuR, GS 10, S. 14.

Gesellschaft käme indes die Aufgabe zu, den Verfallsprozess mit einem abrupten Umschlag zu beenden.³⁶² Durch eine ebenfalls progressiv reifende „große Menschheitsrevolution, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte“,³⁶³ sollen Kunst und Öffentlichkeit wiedergeboren und zu einem zukünftigen Gesamtkunstwerk vereint werden. Ebenso wie das in der modernen, profitgierigen Welt gefesselte Wissen „seinen religiösen Ausdruck finden wird“, so würden die bisher vereinzelterten, aber „reich entwickelten Künste ihren verständnisreichsten Vereinigungspunkt im Drama, in der herrlichen Menschentragödie finden.“³⁶⁴

In *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) wird dem Begriff des Gesamtkunstwerks die Bedeutung eines in der Zukunft zu realisierenden Idealkunstwerks zugeschrieben, welches im Mittelpunkt einer ebenfalls ideal gefassten Menschheitskultur der Zukunft steht. Gesamtkunstwerk und Kunstwerk der Zukunft werden hier tautologisch verwendet, neben einer Reihe von Ausdrücken wie: „Drama der Zukunft“,³⁶⁵ „gemeinschaftliches Kunstwerk“,³⁶⁶ „das eine höchste Kunstwerk“,³⁶⁷ „das höchste gemeinsame Kunstwerk“. ³⁶⁸ Alle Bezeichnungen stehen für ein und dieselbe Kunstform, das Drama, „das einzig wirkliche, freie, d.h. das allgemein verständliche Kunstwerk“. ³⁶⁹ In ästhetischer Hinsicht stellt das Gesamtkunstwerk das gemeinsame und oberste Ziel der Einzelkünste dar und bildet einen radikalen Gegensatz zur Gattung der Oper, welche „zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der drei Künste“³⁷⁰ geworden sei. Vielmehr steht es aber in seiner doppelten – ästhetischen und sozialpolitischen – Dimension am Ende des von Wagner bereits in *Die Kunst und die Revolution* skizzierten eschatologischen Prozesses, den er hier als die „Geschichte des absoluten Egoismus“³⁷¹ beschreibt. Der moderne Egoismus von Kunst und Mensch findet im Gesamtkunstwerk „seine Erlösung in den Kommunismus“:³⁷²

³⁶² Vgl. Fornoff, S. 194.

³⁶³ KuR, GS 10, S. 35.

³⁶⁴ Vgl. ebd., S. 40.

³⁶⁵ Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849, zitiert als KdZ). GS 10, S. 130.

³⁶⁶ Ebd., S. 40.

³⁶⁷ Ebd., S. 167.

³⁶⁸ Ebd., S. 158.

³⁶⁹ Ebd., S. 167.

³⁷⁰ Ebd., S. 128.

³⁷¹ Ebd., S. 141.

³⁷² Ebd.

„Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzwecks aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, — dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche Tat des einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.“³⁷³

In *Oper und Drama* (1850-1851) wird keiner der beiden Begriffe *Gesamtkunstwerk* und *Kunstwerk der Zukunft* erwähnt. Stattdessen wird der Begriff *Drama der Zukunft* verwendet, im Sinne des vollendetsten Kunstwerks als vollständigster Verwirklichung der dichterischen Absicht³⁷⁴ und des eigentlichen Kunstwerks der Zukunft. Der inhaltliche Schwerpunkt wird in dieser Schrift auf die ästhetische Dimension der Konzeption verlagert, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass Wagner in dieser Zeit bereits das eigene *Siegfried*-Musikdrama im Auge hat, das für die neue Gattung maßgebend sein soll. Mit *Oper und Drama* will er die Missverständnisse um seine Kunsttheorie aufarbeiten und zugleich vorwegnehmen. Vor allem möchte er die im *Kunstwerk der Zukunft* präsentierte These der Notwendigkeit einer Vereinigung der Künste aufklären. Denn spätestens mit folgender Passage sorgte er für Verwirrung:

„So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen.“³⁷⁵

In diesem Kontext erklärt er in *Oper und Drama*, was unter der Forderung nach einer Vereinigung der Künste *nicht* zu verstehen ist – und scheint sich damit auf die unsystematischen intermedialen Versuche der Frühromantiker zu beziehen, während er den Habitus seiner Zeit parodiert:

„Wer sich die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerke so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß z.B. in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethescher Roman vorgele-

³⁷³ KdZ, GS 10, S. 67.

³⁷⁴ Vgl. Wagner, Richard, *Oper und Drama* (1850-1851, zitiert als OuD). In: GS 11, S. 186.

³⁷⁵ KdZ, GS 10, S. 165.

sen und dazu noch eine Beethovensche Symphonie vorgespielt würde, der hat allerdings recht, wenn er auf Trennung der Künste besteht [...].“³⁷⁶

Im dritten Teil seiner Schrift analysiert Wagner die Regel der Zusammensetzung von Sprache und Musik und legt somit die Richtlinien für die Gestaltung des Dramas der Zukunft fest. Als Antipode der Oper ist das Drama der ultimative „Zweck des Ausdrucks“,³⁷⁷ während die organische Vereinigung von Musik, Dichtung und szenischer Gebärde einer Vereinigung von Verstand, Gefühl und Leiblichkeit entspricht, den drei Facetten des vollkommenen Naturmenschen.

Ein letztes Mal geht Wagner auf den Begriff des Gesamtkunstwerks in der späteren Schrift *Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen* (1879) ein. Darin nimmt er Bezug auf *Oper und Drama* und spricht vom Gesamtkunstwerk als einem Ergebnis der Vereinigung von Musik und Dichtung. Er bezeichnet „das Dichterwerk als das männliche, die Musik hingegen als das weibliche Prinzip der Vermählung zum Zweck der Erzeugung des größten Gesamtkunstwerkes“,³⁷⁸ welchem er die Bedeutung des idealen musikalischen Dramas zuschreibt.

Zur Beschreibung des eigenen Bühnenwerks lehnt Wagner übrigens die Begriffe des Musikdramas und des musikalischen Dramas, die er selbst an anderen Stellen benutzt,³⁷⁹ und die sich auch in der Forschung durchgesetzt haben, ab. In der späteren Schrift *Über die Benennung »Musikdrama«* (1872) schlägt er stattdessen die Bezeichnung „ersichtlich gewordene Taten der Musik“³⁸⁰ vor.

Wagner verwendet den Begriff des Gesamtkunstwerks eher inkonsequent und ebenso wenig programmatisch. Dieses terminologische Problem ist nach Dahlhaus „Zeichen und Ausdruck einer Schwierigkeit in der Sache selbst und in deren Verständnis“.³⁸¹ Nicht zuletzt kann es auf eine Empfindsamkeit Wagners hinsichtlich der Klassifizierung seines Werkes sowie dessen Einordnung in die Entwicklungsgeschichte der dramatischen Gat-

³⁷⁶ OuD, GS 11, S. 112.

³⁷⁷ Ebd., S. 21.

³⁷⁸ Wagner, Richard, *Über das Operndichten und Komponieren im besonderen* (1879). In: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volks-Ausgabe. 16 Bde. Leipzig 1911 (zitiert als SSD + Bandzahl). Hier Bd. 10, S. 167.

³⁷⁹ So in einem Brief an Franz Liszt, in dem Wagner sein Vorhaben ankündigt, sich mit einer neuen Schrift zu befassen (gemeint ist *Oper und Drama*), deren Inhalt „das Wesen des musikalischen Drama's“ sein soll. (Brief vom 8.10.1950, zitiert nach Klaus Kropfingger in: Richard Wagner, *Oper und Drama*. Hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfingger. Stuttgart 2008, Nachwort, S. 456)

³⁸⁰ Wagner, Richard, *Über die Benennung »Musikdrama«* (1872). In: SSD 9, S. 306.

³⁸¹ Dahlhaus, *Konzeption*, S. 9.

tung zurückgeführt werden.³⁸² Dennoch wird hier die These vertreten, dass sich bei Wagner ein einheitliches Gesamtkunstwerk-Konzept erkennen lässt, in dessen Mittelpunkt, unabhängig vom jeweiligen Schwerpunkt und von der Problematik hinsichtlich Theorie und Umsetzung, die ästhetische sowie die sozialpolitische Dimension stehen, in ihrem ständigen Aufeinander-angewiesen-Sein.

2. Theoretische Fundierung des Konzeptes

Das Gesamtkunstwerk ist untrennbarer Bestandteil der Weltanschauung Wagners und sollte in Bezug auf diese erforscht werden. Sein Konzept geht aus konkreten sozialpolitischen und biografischen Bedingungen hervor und äußert sich in zahlreichen Schriften, in denen Wagner ästhetische, kulturkritische, philosophische und politische Reflexion intensiver als je zuvor in Berührung miteinander bringt. Für BERMBACH erschafft Wagner mit seinen extensiven theoretischen Äußerungen einen neuen Künstlertypus, „bei dem Kunstproduktion und kommentierende Reflexion auf eine symbiotische Weise zusammengehören, das eine ohne das andere nicht denkbar ist und die Verschränkung von Werk und Werkkommentaren zu einem einsamen, auch später nicht mehr erreichten Höhepunkt geführt wird.“³⁸³ Die Vielfältigkeit der ausschlaggebenden Anstöße, die das Gesamtkunstwerk-Konzept prägen, zeigt auch dessen Komplexität: Zum einen Wagners Bewunderung für das klassische Altertum, vermittelt durch seine umfassende Lektüre der griechischen Literatur, und seine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie, vor allem Aischylos‘;³⁸⁴ zum anderen seine Bewunderung für Beethoven und Shakespeare;³⁸⁵ geistig-ideologisch verbinden sich Atheismus und humanistische sozialreformatorische Utopie, inspiriert durch Wagners Rezeption der Philosophie Feuerbachs,³⁸⁶ die Prinzipien des Jungen Deutschlands,³⁸⁷

³⁸² Vgl. Dahlhaus, Konzeption, S. 10.

³⁸³ Bermbach, Der Wahn des Gesamtkunstwerks, S. 9.

³⁸⁴ Dazu siehe: Wolfgang Schadewald, Richard Wagner und die Griechen. In: Wieland Wagner (Hrsg.), Richard Wagner und das neue Bayreuth. München 1962, S. 149-174.

³⁸⁵ Vgl. Mayer, Hans, Richard Wagners geistige Entwicklung. In: Dietrich Mack (Hrsg.), Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Darmstadt 1984, S. 195.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 201f.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 197f.

der Antikapitalismus Proudhons³⁸⁸ sowie anarchistische Thesen von Bakunin und anderen.³⁸⁹

Zentraler Topos der Gesamtkunstwerk-Konzeption Wagners ist die Auffassung einer verdorbenen und unnatürlichen Gegenwart, die zwangsläufig eine ebenfalls verdorbene und zugleich verderbende Kunst produziert, wie es die moderne Oper beweist. Ihr gegenüber steht einerseits das Gesamtkunstwerk einer idealisierten Vergangenheit, nämlich die einheitliche Hochkultur der griechischen Antike, um das höchste Kunstwerk, die Tragödie, rotierend; andererseits der revolutionär-optimistische Entwurf einer freien, einheitlichen und reinmenschlichen Gesellschaft, welche, sich um das dramatische Kunstwerk der Zukunft als Mittelpunkt organisierend, das Gesamtkunstwerk wiederherstellen wird. Den Ausweg aus dem modernen *circulus vitiosus* von Gesellschaft, Kunst und Politik und die einzige Möglichkeit zur Wiederherstellung einer natürlichen Gesellschaft und einer höheren Kunst erkennt Wagner im revolutionären Umsturz beider und in einem Neubeginn.

Ab 1849, während des Zürcher Exils, verlagert sich Wagners revolutionäre Gesinnung ausschließlich auf den ästhetischen Bereich und entwickelt sich zu einer radikalen Ästhetik, die sich, ähnlich wie die frühromantische Universalitätsästhetik, als eine Kompensation verstehen lässt, in diesem Fall des Scheiterns der Revolution und des Dresdner Maiaufstandes. Der Sozialrevolutionär entwickelt sich zum Kunstrevolutionär, indem er seine Hoffnung auf eine neue Gesellschaft in die Sphäre der Kunst überträgt.³⁹⁰ In einer Zeit des kompositorischen Verstummens³⁹¹ und noch im Geiste der Revolution entstehen die so genannten Zürcher Kunstschriften, die als der Kern von Wagners Weltanschauung und Zukunftsvision und zugleich als die wichtigsten Dokumente des Gesamtkunstwerk-Konzeptes gelten dürften. Darin werden, neben anderen Einflüssen, die Stufen der Verarbeitung und Aneignung des sozial-politisch Erlebten erkennbar, bis hin zum Entwurf einer ‚Anleitung‘ zur Hervorbringung des Kunstwerks, das das Gesamtkunstwerk verkörpern soll, in *Oper und Drama* (1850/51), und bis zur Ankündigung des direkten Übergangs zu dessen Produktion in *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851). Da es aber, trotz aller Modifikationen seines ideologischen Weltbildes, eine „erstaunliche Konsistenz und Konti-

³⁸⁸ Vgl. Mayer, Richard Wagners geistige Entwicklung, S. 202f.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 204f.

³⁹⁰ Vgl. Bermbach, Der Wahn, S. 103.

³⁹¹ Vgl. Dahlhaus, Konzeption, S. 56.

nuität der Fundamentalüberzeugungen Wagners“³⁹² gibt, wird hier zur Darstellung der Gesamtkunstwerk-Konzeption das gesamte Spektrum der Schriften Wagners berücksichtigt.

2.1. Kritik der bürgerlichen Gesellschaft und des Staates

In der Kunstmetropole Paris, wo Wagner in den Jahren 1840-41 versucht, sich als Opernkomponist zu etablieren, jedoch negative Erfahrungen macht und der erwünschte Erfolg ausbleibt, sieht er seine Überzeugung von einer kunstfeindlichen Gesellschaft bestätigt. Gleichzeitig nimmt er zusätzliche Anregungen auf, die seine intensive Auseinandersetzung mit dem sozialen und politischen Wesen seiner Zeit initiieren und zur Formung seiner späteren revolutionären Thesen führen.³⁹³

Die moderne bürgerliche Gesellschaft kritisiert Wagner als „ein Chaos von Unschönheit und Formlosigkeit“,³⁹⁴ der Erscheinung und dem Wesen nach³⁹⁵ krank, weil ihre Keimzelle, der Einzelmensch, seine Individualität verloren hat. Die Entfremdung von Individuum und Gesellschaft betrachtet Wagner als das traurige Ergebnis geschichtlicher und wirtschaftlicher Entwicklungen, im Zuge derer das selbstbestimmte Individuum im „jammervolle[n] Bild tiefster Entwürdigung“³⁹⁶ versunken ist. Die moderne industrielle Welt erzwingt die mühevolle, „traurige, saure Arbeit“,³⁹⁷ die die kreativen Kräfte der Menschen ausschöpft, während sie sie vom Ziel und vom Produkt ihres Schaffens fernhält und sie somit zu Sklaven von Industrie und Maschine macht. Der moderne Mensch ist nach Wagner Sklave von Bankiers und Fabrikbesitzern sowie deren Gier nach Geld.³⁹⁸

³⁹² Bermbach, *Der Wahn*, S. 106. Für Bermbach ist Wagners Ästhetik ein „fast systematischer Wurf“ (ebd.). Dahlhaus dagegen glaubt, sie bilde „keinen geschlossenen Zusammenhang, der als System konstruierbar wäre, sondern erscheint als geschichtlich sich verändernder Komplex von Gedanken.“ (Dahlhaus, *Konzeption*, S. 100)

³⁹³ Über die Rolle seiner Erfahrungen in Paris für die Entwicklung seines sozialrevolutionären Bewusstseins schreibt Wagner in *Mein Leben*: „Seitdem [sc. Wagners ersten Empfindungen von der Revolution noch im jungen Alter] hatte ich auch Paris kennengelernt und hatte aus allen dort mir offenliegenden Symptomen des öffentlichen Lebens alles mehr als eine Anlage zu einer großen revolutionären Bewegung entnommen.“ (Richard Wagner, *Mein Leben*. Einzige vollständige Ausgabe. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. München 1969, S. 373)

³⁹⁴ OuD, GS 11, S. 160.

³⁹⁵ Vgl. Bermbach, *Der Wahn*, S. 131.

³⁹⁶ KuR, GS 10, S. 30.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 32.

Das Gegenbild zu dieser korrupten Gegenwart findet Wagner in der Kultur der griechischen Antike. In der Erscheinung der attischen Polis ab Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. erkennt er die einzigartige, ideale Lebensform einer ursprünglichen Einheit von Individualität, Gemeinsamkeit, Kunst und religiösem Bewusstsein. Sie war „höchster Ausdruck direkter demokratischer Willensbildung und Entscheidungsfindung“ und vermochte „gleichzeitig darüber hinaus auch alle anderen Lebensbereiche harmonisch zu integrieren“.³⁹⁹ Für Wagner ist es kein Zufall, dass „das höchste erdenkliche Kunstwerk, das Drama“,⁴⁰⁰ auf dem Boden einer solchen Gesellschaft gedieh. Weil in den Tragödienaufführungen im Rahmen der großen Gottesfeste die glückliche Symbiose von Bürgertum und Individualität, Leben und Kunst, Religion und Politik kulminierte, bildeten diese die zentrale identitätsstiftende Institution des Staates:

„Dieses Volk, in jedem Teile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigentümlichkeit, rastlos tätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mißlingen, heute von äußerster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltsamster, freier Entwicklung begriffen, – dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tief-sinnigste aller Tragödien, den *Prometheus*, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Tätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen, und so in edelster, tiefster Ruhe *das* wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.“⁴⁰¹

Der Untergang des athenischen Staates, der mit dem Verfall der Tragödie in einer Wechselbeziehung steht, markiert gleichzeitig den Anfang eines historischen Degenerationsprozesses, der nach Wagner in der bürgerlichen Gesellschaft Mitte des 19. Jahrhunderts seinen Tiefpunkt erreicht hat. In *Die Kunst und die Revolution* skizziert er eine Pathologie der abendländischen Kultur. Die athenische Polis und das schöne und starke griechische

³⁹⁹ Bermbach, *Der Wahn*, S. 151.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 163.

⁴⁰¹ KuR, GS 10, S. 16.

Sondermenschentum⁴⁰² waren zum Untergang prädestiniert, weil sie auf einer Gewalttat gegen die menschliche Natur beruhten, auf dem Sklaventum. Die darauf folgende römische Zivilisation war materialistisch orientiert, brutal, und reduzierte den Öffentlichkeitsbegriff auf das schau- und mordlustige Publikum der wilden Spektakel in den Arenen. In dieser Zeit waren, neben den Gladiatoren, alle Menschen Sklaven unter der absoluten Herrschaft des Imperators.⁴⁰³ Aus dem „Bewußtsein des gänzlichen Verlustes aller Menschenwürde“ resultierte die „Selbstverachtung“, das „Grauen vor der Allgemeinheit“⁴⁰⁴ und somit die Unmöglichkeit des künstlerischen Ausdrucks. Die christliche Religion rechtfertigte diese Entfremdung des Menschen und setzte sie darüber hinaus fort. Denn anders als das griechische Heidentum ignoriert das christliche Mittelalter jeden Ausdruck von Lebensfreude und Sinnlichkeit und zelebriert stattdessen den Tod.⁴⁰⁵ Sowohl auf der künstlerischen als auch auf der religiösen und der sozialpolitischen Ebene stellt diese Ära für Wagner die Umkehrung des in der Vergangenheit erreichten Ideals dar: Kloster und Gebet statt Amphitheater und Tragödie; Inquisition statt Volksversammlung und Absolutismus statt Demokratie.⁴⁰⁶ Durch den Prozess der allmählichen „Durchorganisation der Gesellschaft seitens einer hierarchisch festgefügtten weltlichen wie geistigen Macht“⁴⁰⁷ kommt die Geschichte, lebensdepriviert und künstlerisch steril, zum Eschaton der bürgerlichen industriellen Gesellschaft der Wagnerschen Zeit.

Die Selbstentfremdung des Individuums und die moderne Paralysisierung des sozialen Gewebes werden nach Wagner durch den politischen Staat verteidigt und begünstigt. Die Genese des Staates führt er auf ein psychologisches Phänomen zurück, nämlich auf die uralte, dem Menschen angeborene Tendenz, sich vor jeglicher Neuerung schützen zu wollen, um „die ruhige bürgerliche Gewohnheit“⁴⁰⁸ abzusichern. „Ruhe und Ordnung, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die Menschliche Natur“⁴⁰⁹ stellen das oberste Gebot des Staates dar. Das bedeutet: eine a priori willkürliche Institution, die sich auf Vertragsbruch und Verbrechen gründet und die zugleich deren wiederholte Reproduktion begünstigt. Eine symbolische Verdichtung des Prozesses der Staatsbildung „als äußere Notwendigkeit für das Bestehen der Gesellschaft“⁴¹⁰ erkennt Wag-

⁴⁰² Vgl. KuR, GS 10, S. 31.

⁴⁰³ Vgl. ebd., S. 18.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 19.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 20f.

⁴⁰⁷ Bermbach, Der Wahn, S. 141.

⁴⁰⁸ OuD, GS 11, S. 169.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 169.

⁴¹⁰ Ebd., S. 162.

ner im Ödipus-Mythos. Ödipus gilt ihm als die Verkörperung der Spannung zwischen Naturnotwendigkeit des Individuums und sittlicher Gewohnheit der Gesellschaft sowie des Maßes, in dem die konventionelle Gesellschaft nicht mehr in der Lage ist, das Natürliche aufzunehmen und zu akzeptieren;⁴¹¹ den Streit zwischen Ödipus' Söhnen interpretiert er als den reinmenschlichen Kampf eines Einzelindividuum (Polyneikes) gegen die bürgerliche Ordnung, die etablierten Interessen und die Phobie vor dem Neuen und Fremden, und einer Gesellschaft (Bürger von Theben), die diese mithilfe eines Repräsentanten (Eteokles) um jeden Preis aufbewahren will. Genau aus dieser kollektiven, moralischen Passivität und dem gesellschaftlichen Konservatismus wird der Staat geboren (das willkürliche und autoritäre Regime Kreons), ein dogmatisch starres Regelsystem, welches das natürliche Leben unterdrückt und bestraft (das Todesurteil Antigones).

Mit seiner Theorie der Staatsbildung attackiert Wagner Staat und bürgerliche Gesellschaft als a priori baufällige Systeme, indem er ihre Fundamentalinstitution, den Gesellschaftsvertrag, infrage stellt.⁴¹² Diesen erklärt er zu einem bloßen Ideologem, dessen Umsetzung in der Wirklichkeit unter sehr unterschiedlichen Bedingungen funktioniert und (wie der Vertrag zwischen Mephisto und Faust) Schlupflöcher für politischen Missbrauch lässt. In *Oper und Drama* heißt es:

⁴¹¹ In der Selbstvernichtung von Ödipus wird dieser Konflikt zwischen Natürlichkeit und Sittlichkeit verdeutlicht. In Bezug darauf schreibt Wagner: „Oedipus, der seine Mutter ehelichte und mit ihr Kinder zeugte, ist eine Erscheinung, die uns mit Grauen und Abscheu erfüllt, weil sie unsere *gewohnten* Beziehungen zu unserer Mutter und die durch sie gebildeten Ansichten unversöhnlich verletzt.- Waren nun diese zu sittlichen Begriffen erwachsenen Ansichten nur deshalb von so großer Stärke, weil sie unwillkürlich aus dem Gefühle der menschlichen Natur hervorgingen, so fragen wir nun: Verging sich Oidipus gegen die menschliche Natur, als er seiner Mutter sich vermählte? Ganz gewiß nicht. Die verletzte Natur hätte sich sonst dadurch offenbaren müssen, daß sie aus dieser Ehe keine Kinder entstehen ließ; gerade die Natur zeigte sich aber ganz willig: *Jokaste* und *Oidipus*, die sich als zwei ungewohnte Erscheinungen begegneten, liebten sich, und fanden sich erst von dem Augenblicke an in ihrer Liebe gestört, als ihnen von außen bekanntgemacht wurde, daß sie Mutter und Sohn seien.“ (OuD, GS 11, S. 164f.) Das Motiv der inzestuösen Liebe als Symbol unterdrückter Natur benutzt Wagner mehrmals im Ring. Die Liebe Siegmunds zu Sieglinde, deren Frucht der naive Held Siegfried ist, als Gegensatz zu den legalen, aber nicht erfolgreichen Verbindungen von Hunding und Sieglinde oder Wotan und Fricke, attackiert die bürgerliche Institution der Ehe und die Schranken der gesellschaftlichen Norm und stellt ihre Moralität infrage. (vgl. Bermbach, Udo, Die Destruktion der Institutionen. Zum politischen Gehalt des Ring. In: Udo Bermbach (Hrsg.), In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«. Hamburg 1989, S. 129-134)

⁴¹² Vgl. ebd., S. 126.

„Der Staat, als Abstraktum, ist die fixe Idee wohlmeinender, aber irrender Denker, – als Koncretum die Ausbeute für die Willkür gewalt-samer oder ränkevoller Individuen gewesen, die den Raum unserer Geschichte mit dem Inhalte ihrer Taten erfüllen.“⁴¹³

Anders als vereinbart, ist der moderne Staat, ebenso wie auch die Wissen-schaft und die Religion, dem gesellschaftlichen Elend in keinsten Weise gewachsen, machtlos und „steht mit seiner gesellschaftlichen »Ordnung« im erweiterten Gesichtskreise da wie ein verlorenes Kind, und hat die eine Sorge, zu verhindern, daß es etwa anders werde“.⁴¹⁴ Der moderne Staat to-leriert den Adel, eine soziale Schicht, an der Wagner mit den Stichwörtern „überflüssiger Reichtum“, „Müßiggang“ und „Vorrecht“⁴¹⁵ heftigste Kritik übt, während das Volk in „Mangel, Not, Elend, Verzweiflung“⁴¹⁶ lebt. Darüber hinaus verhindert der Staat jegliche Veränderung der Umstände und steht dem menschlichen Grundrecht auf Selbstbestimmung entgegen, indem er die menschliche Individualität durch gezielte Erziehung mani-puliert und determiniert.⁴¹⁷ Die geistige Entwicklung der Menschen bleibt dagegen mangelhaft und dem Zufall überlassen.⁴¹⁸

Wagners Kritik an Staat und Gesellschaft folgt dem Geist der sozialisti-schen und anarchistischen Literatur seiner Zeit, mit der er durch seine Freundschaft mit dem Radikaldemokraten August Röckel vertraut war.⁴¹⁹ Er verlangt die Abschaffung der Aristokratie, die Vernichtung des Kapi-

⁴¹³ OuD, GS 11, S. 173.

⁴¹⁴ Wagner, Richard, Wollen wir hoffen? (1879). In: SSD 10, S. 124.

⁴¹⁵ Vgl. Wagner, Richard, Deutschland und seine Fürsten (1848). In: GS 12, S. 18-24.

⁴¹⁶ Ebd., S. 20.

⁴¹⁷ Vgl. OuD, GS 11, S. 176. Über die Identität des Individuums im Rahmen des modernen Staates schreibt Wagner in einer Fußnote: „Die Individualität, die uns der Staat läßt, wird uns heute durch das Signalement eines polizeilichen Reisepasses bescheinigt – wenn wir staatgetreu – oder durch das eines Steckbriefes – wenn wir staatsungetreu sind. Der Staat übernimmt hiermit durch die Polizei die Mühe des Dichters und Cha-rakteristikers.“ (ebd., S. 182)

⁴¹⁸ „Dem Zufall überläßt sie [sc. die Gesellschaft] die geistige Vervollkommnung einzelner ihrer Glieder, während sie den größeren Teil derselben gewaltsam von einer höheren Entwicklung zurückhält; dem Zufall überläßt sie es, ob Einzelne sich sittlich veredeln, während sie überall das Laster, das Verbrechen erzeugt und schützt. Dem Zufall über-läßt sie die Ausbildung, das Wachstum unserer körperlichen Kräfte, während ihr Stre-ben nur dahin gerichtet ist, unsere Bedürfnisse zu beschränken, also unsere Fähigkeit, sie zu befriedigen, zu verringern. Dem Zufall überläßt unsere bestehende Gesellschaft alles: unseren geistigen, sittlichen und körperlichen Fortschritt; der Zufall entscheidet, ob wir uns unserer Bestimmung nähern, ob wir unser Recht erlangen, ob wir glücklich werden.“ (Wagner, Richard, Der Mensch und die bestehende Gesellschaft (1849). In: GS 12, S. 27f.)

⁴¹⁹ Vgl. Bermbach, Die Destruktion der Institutionen, S. 116f.

tals und des politischen Staates⁴²⁰ sowie jede nötige Umgestaltung, die zur vollendeten „Emanzipation des Menschengeschlechtes“⁴²¹ führen kann. Den Kampf gegen die sozialpolitischen Missstände betrachtet er als Recht und zugleich als Verpflichtung des Menschen.⁴²² Sein persönliches Engagement in der Revolution gibt er in den Volksblättern vom 8. April 1849 bekannt:

„Zerstören will ich die bestehende Ordnung der Dinge, welche die einige Menschheit in feindliche Völker, in Mächtige und Schwache, in Berechtigte und Rechtlose, in Reiche und Arme theilt, denn sie macht aus Allen nur *Unglückliche*. Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Slaven von Wenigen, und diese Wenigen zu Slaven ihrer eignen Macht, ihres eignen Reichthumes macht. [...] Zerstört sein alles, was euch bedrückt und leiden macht, und aus den Trümmern dieser alten Welt erstehe eine neue, voll nie geahnten Glückes.“⁴²³

Der anarchistischen Radikalität und der These der direkten Aktion entsprechend, macht Wagner die Vernichtung der etablierten Verhältnisse, die für ihn der Schlüssel zu einer neuen und auf allen Ebenen besseren Welt ist, zu einer persönlichen Aufgabe. Auch nach dem Scheitern der Revolution in Sachsen und seiner Flucht in die Schweiz gibt Wagner seine kulturelloreformatorischen Pläne nicht auf, sondern unternimmt „den wohl bis dahin in der deutschen Geschichte einzigartigen Versuch, die eigene Kunst zum Medium jener Ziele zu machen.“⁴²⁴ Als Aufgabe seiner Kunst sowie der modernen Kunst überhaupt, erkennt er es, dass sie eine Vorausempfindung der Revolution geben, bevor diese tatsächlich in der Geschichte stattfände.⁴²⁵ Die *Ring*-Tetralogie, aus dem Geist dieser Forderung entstanden, versteht Dahlhaus als eine „Dialektik des Übergangs von der Welt der Verträge in das Reich der Freiheit, von der Befangenheit im Göttergesetz zur Unwillkür des Menschen“.⁴²⁶ Das Werk kann daher als eine

⁴²⁰ In *Oper und Drama* schreibt Wagner: „Seit dem Bestehen des *politischen Staates* geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hinleite.“ (OuD, GS 11, S. 173)

⁴²¹ Wagner, Richard, Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber? (1848). In: GS 12, S. 11.

⁴²² Vgl. *Der Mensch und die bestehende Gesellschaft*, GS 12, S. 27.

⁴²³ Wagner, Richard, *Die Revolution* (1849). In: GS 12, S. 34f.

⁴²⁴ Bermbach, *Der Wahn*, S. 167.

⁴²⁵ Vgl. „Die Notwendigkeit dieses Unterganges [sc. des Staates] ist im Mythos vorausempfundener; an der wirklichen Geschichte ist es, ihn auszuführen.“ (OuD, GS 11, S. 173)

⁴²⁶ Dahlhaus, Carl, *Richard Wagners Musikdramen*. Velber 1971, S. 97.

politische Parabel⁴²⁷ interpretiert werden, in der die sozialistisch-anarchistischen Ideen Wagners im Medium des Nibelungen-Mythos weitergeführt werden.⁴²⁸

2.2. Kritik der Kunst und des Kulturbetriebes

Analog zum Degenerationsprozess der Gesellschaft, und davon ausgehend, dass Gesellschaft und Kunstproduktion in einem Komplementärverhältnis zueinander stehen und die Kunst der eindeutigste Indikator sozialer Entfremdung ist, fasst Wagner die Kunstgeschichte seit der Antike bis zu seiner Zeit als eine Verfallsgeschichte auf. Ebenso wie Hegel, der auch vom fortschreitenden Bedeutungsverlust der Kunst seit der Antike spricht, erkennt er die vollendete ideale Kunst nur in der aus Lebensfreude und Harmonie geborenen Kunst der Griechen, „der Lieblinge der alliebenden Natur“.⁴²⁹ Diese wiederum kulminiert in der Tragödie, einer Gattung, die „die drei urgeborenen Schwestern“⁴³⁰ Tanz-, Ton- und Dichtkunst in sich vereint. Im Medium des Mythos vermag sie neben den ästhetischen auch religiöse und sozialpolitische Inhalte in sich aufzunehmen und diese in einer höheren Einheit von Kunst, Kult und Gemeinschaftlichkeit zu synthetisieren. Den Untergang der Gattung und somit die Auflösung des Idealzustandes der Einheit von Kunst und Leben schreibt Wagner der Entkräftung des mythischen Elementes zu. Diese habe ihren Anfang bei Euripides genommen, mit der Verdrängung des musikalischen Elements und der Einführung des analytischen Intellektualismus in die Tragödie.⁴³¹

⁴²⁷ Vgl. Peter Wapnewski, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München 1987, zitiert nach Bernbach, *Die Destruktion der Institutionen*, S. 123.

⁴²⁸ Für eine Analyse der Ring-Tetralogie im Hinblick auf die anarchistische Ideologie siehe: Lothar Bornscheuer, *Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Ein Meisterwerk des Anarchismus* (22.12.2005). In: Goethezeitportal. Zugänglich unter: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/rezeption_nibelungen/wagner_bornscheuer.pdf (Letzter Besuch: Frühling 2017).

⁴²⁹ KdZ, GS 10, S. 68.

⁴³⁰ Ebd., S. 74.

⁴³¹ In diesem Sinne notiert Wagner: „Geburt aus der Musik: Äschylos. Décadence – Euripides.“ (Wagner, Richard, *Aphorismen zu den Kunstschriften*. In: GS 10, S. 227) Dieselbe Idee vertritt später auch Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Auch für ihn fängt die Entartung der Tragödie und der griechischen Kultur überhaupt mit der Einführung des sokratischen Geistes und mit der Rationalisierung der Kunst bei Euripides an. Er spricht vom Tod der Tragödie durch Selbstmord (vgl. Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: KSA 1, §.

„Die Blüte der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, war. Als die nationale Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, als das gemeinsame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den sophistischen Nadelstichen des egoistisch sich zersetzenden athenischen Geistes zerstochen und zerstück wurde – da hörte auch das Volkskunstwerk auf [...].“⁴³²

Die darauffolgenden, von einer fortschreitenden Aufklärung geprägten Epochen zeigen den unwiderruflichen Verlust der im Mythos integrierten Aspekte von Harmonie, Heiligtum und mythologisch verkleideter philosophischer Andacht, und produzieren eine säkularisierte, dem Luxus und Individualismus dienende und daher überflüssige Kunst. Auch die heimischen Sagen der neueren europäischen Völker werden durch die „anatomische Wissenschaft“⁴³³ und die christlich-religiöse Anschauung zerstört.⁴³⁴ Auf der anderen Seite vermag es der christliche Mythos nicht, einen Ersatz für den Verlust des natürlichen und kollektiven Volksmythos anzubieten und die Kunst zu befruchten. Da sein Stoff nicht mehr der „im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön [entwickelte] [Mensch]“⁴³⁵ ist, sondern der „sich selbst Fremde“,⁴³⁶ ist er „zeugungsunfähig“.⁴³⁷ In der ritterlichen Dichtung des Mittelalters, welche die christlich-religiöse Anschauung einer Sehnsucht nach dem Sterben durch den Märtyrertod⁴³⁸ rechtfertigt, offenbart sich Wagner die Spaltung des Individuums „zwischen Gewissen und Lebenstrieb, zwischen Einbildung und Wirklichkeit“,⁴³⁹ sowie sein Bedürfnis, „von der unverstandenen Wirklichkeit zu fliehen, um in einer eingebildeten Welt sich zu befriedigen“.⁴⁴⁰ Dies führt Wagner zur modernen Kunst. Sein Fazit: Sie leidet an Unfruchtbarkeit. Einerseits mangelt es ihr an einer im Leben wurzelnden, unerschöpflichen Inspirationsquelle, wie es der Mythos als das syntheti-

11, S. 75) wobei „der aesthetische Sokratismus das mörderische Princip“ (Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, KSA 1, §. 11, S. 87) war. Der moderne künstlerische Ausdruck dieser Entwicklung von der synthetisierenden zur analytischen Kunst ist die Oper. Seiner Meinung nach kann man „den innersten Gehalt dieser sokratischen Cultur nicht schärfer bezeichnen, als wenn man sie die Cultur der Oper nennt.“ (ebd., S. 120)

⁴³² KdZ, GS 10, S. 112.

⁴³³ OuD, GS 11, S. 143.

⁴³⁴ Ebd., S. 146.

⁴³⁵ KuR, GS 10, S. 20.

⁴³⁶ OuD, GS 11, S. 143.

⁴³⁷ Ebd., S. 148.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 149.

⁴³⁹ KuR, GS, Bd. 10, S. 21.

⁴⁴⁰ OuD, GS 11, S. 149.

sierende „Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung“⁴⁴¹ war. Somit besitzt sie keine Verbindung zum Leben. Sie entspricht keinem wahren Bedürfnis nach künstlerischer Schöpfung oder nach künstlerischem Genuss, vielmehr ist sie ein Luxusprodukt, das „den Menschen zur Verzeh-
 rung“⁴⁴² vorgeworfen wird. Andererseits entspricht sie der Gipfelung des Egoismus der Einzelkünste, die seit der Auflösung ihrer ursprünglichen Einheit in der Tragödie getrennte Wege gehen. In ihrer Unfähigkeit, das gesamte Spektrum ihrer Ausdrucksmittel zu integrieren, ist die Kunst un-
 kreativ geworden und der „unerhörteste[n], wahnsinnigste[n] Tyrannei“⁴⁴³ zum Opfer gefallen, nämlich der Mode, wodurch ihre schlechte Qualität immer weiter fortgeführt wird. Denn „nur aus dem Leben, aus dem einzig
 auch nur das Bedürfnis nach ihr erwachen kann, vermag die Kunst Stoff und Form zu gewinnen: wo das Leben von der Mode gestaltet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten.“⁴⁴⁴

In *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama* schildert Wagner den Umstand, dass die Einzelkünste seiner Zeit in eine ausweglosen Entfrem-
 dung geraten seien, wodurch er seine Überzeugung von der Notwendig-
 keit einer Vereinigung der Künste im Gesamtkunstwerk begründet. Die Kunst des Tanzes habe sich einerseits von der Dichtung komplett losge-
 löst, andererseits bediene sie sich einer unwahren Tonkunst nur soweit,
 als dass diese ihr behilflich sei. Dies habe zugleich zum Verlust ihrer Ei-
 gentümlichkeit geführt.⁴⁴⁵ Zu ihrem Ziel sei es geworden, „mit allen Zü-
 gen ihres Gesichtes, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder, nur noch unbe-
 grenzte Gefälligkeit auszudrücken“,⁴⁴⁶ wobei sie ihre Ausdrucksmittel auf
 die Beine und Füße des Tänzers reduziert habe. Den modernen Bühnen-
 tanz kritisiert Wagner als eine unkreative, auf willkürlichen Regeln beru-
 hende Kompilation der Volkstänze. Ihre Methode sei „ein absichtvolles,
 künstliches Nachahmen, Zusammensetzen, ein Ineinanderschieben, kei-
 neswegs aber Zeugen und Neugestalten“.⁴⁴⁷ Gegenüber der zweiten mo-
 dernen Erscheinung der Bewegungskunst, der Pantomime, äußert sich
 Wagner noch kritischer. Diese sei nicht nur egoistisch und unselbststän-
 dig, sondern darüber hinaus auch „das allerabhängigste, krüppelhaft ver-
 stümmeltste Geschöpf“.⁴⁴⁸

⁴⁴¹ OuD, GS 11, S. 142.

⁴⁴² KdZ, GS 10, S. 56.

⁴⁴³ Ebd., S. 64.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 66.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 85.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 84.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 87.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 87.

Die Tonkunst, für Wagner ein weiblicher, gebärender, aber selbst nicht zeugungsfähiger Organismus, habe sich selbst zur Unfruchtbarkeit verurteilt, weil sie sich der Befruchtung durch das männliche Element der Dichtung gegenüber verschlossen habe.⁴⁴⁹ In ihrem Versuch, die Entfernung vom Wort zu kompensieren und sich autonom und aus ihrem Wesen heraus zu gestalten, entwickelte sie ein komplexes und unnatürliches Regelsystem als ihre Grundlage. Dadurch wurde sie jedoch intellektuell und somit für den uneingeweihten Laienpublikum unzugänglich, und ist schließlich „[...] zu ihrem geraden Gegenteil geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verstandessache [...]“.⁴⁵⁰ Die Kluft zwischen Musik und Dichtung wird in der „monströsen Erscheinung“⁴⁵¹ der Oper besonders deutlich. In ihr wird der höchste Triumph des Komponisten über den Dichter gefeiert. Die Überschätzung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten gipfelt in der wesensfremden Zielsetzung der Oper: Hier wird sogar der Versuch unternommen, „auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zustande zu bringen.“⁴⁵²

Auch die moderne dramatische Dichtkunst erachtet Wagner als problematisch und der idealen Kunstform des Dramas inadäquat. Sie bleibe „zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben“:⁴⁵³ Eingeschlossen zwischen dem gemäß den Aristotelischen Regeln konstruierten, antikisierenden Drama einerseits und dem aus dem Roman entwickelten, bühnenfremden Literaturdrama andererseits, vermag sie das moderne Lebenselement nicht darzustellen. Darüber hinaus muss sie sich einer modernen, unmelodischen Sprache bedienen, die sich ausschließlich dem Verstand mitteilen kann und daher für das Dichten ungeeignet ist. Die Moderne verfügt demnach für Wagner über kein wahres Drama, sie *kann* keines hervorbringen.⁴⁵⁴ Für Wagner besteht die Dichtung seiner Zeit aus einer unüberschaubaren Masse unwichtiger Literatur, die „das [...] ewig nicht zu Wort kommende, [...] sich abmühende Stammeln des nach seinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, sprachunfähigen Gedankens“⁴⁵⁵ widerspiegelt.

Auf dem Gebiet der plastischen Künste herrschen nach Wagners Meinung ebenfalls Egoismus und phantasielose Produktion. Hinter dem Reichtum an kultivierten Gestaltungsregeln verstecken sich ihre Lebensferne sowie ihre Erfindungsarmut. Im Zuge der Betrachtung sämtlicher Baukunst nach

⁴⁴⁹ Vgl. OuD, GS 11, S. 104.

⁴⁵⁰ KdZ, GS 10, S. 96.

⁴⁵¹ OuD, GS 11, S. 23.

⁴⁵² Ebd., S. 23.

⁴⁵³ Ebd., S. 136.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 137.

⁴⁵⁵ KdZ, GS 10, S. 114.

den Griechen konstatiert er eine Verlagerung des Interessenschwerpunktes vom öffentlichen Aspekt hin zum Privaten. Die öffentlichen Gebäude können aufgrund ihrer utilitaristischen Orientierung keinen Anspruch auf künstlerischen Wert erheben, wie ihn altgriechische Theater und Tempel vorweisen können; Private Gebäude indes gelten Wagner als Produkte des Luxus, der Mode und der sterilen Imitation architektonischer Vorbildern.⁴⁵⁶ Skulptur und Malerei betrachtet Wagner als die traurigen Substituten der verlorenen Schönheit und Liebe zum Mensch und zur Leiblichkeit.

Wagner empfindet sowohl die Kunstproduktion als auch die ästhetische Erfahrung seiner Zeit als minderwertig und gestört. Er setzt dabei ein Qualitätsurteil über die Kunst mit einem moralischen Urteil gleich, das sich vor allem auf das Verhältnis zwischen Künstler und Öffentlichkeit bezieht.⁴⁵⁷ Die ideale Relation, die einst in einer Tragödienaufführung etabliert gewesen ist, ist in der Moderne zu den festgelegten Rollen von Kunstproduzenten und -konsumenten verkommen. Diese Polarisierung stimmt mit der Rollenaufteilung in der modernen Warengesellschaft überein und ist modernes Charakteristikum der Kunst als Kulturware. An dieser Stelle nimmt Wagner Horkheimers/Adornos Kulturpessimismus sowie deren Begriff der ‚Kulturindustrie‘ vorweg. In *Die Kunst und die Revolution* heißt es:

„Das ist die ganze Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten.“⁴⁵⁸

Nach seiner Autonomisierung und Emanzipation von Kirche, Amt und Mäzenatentum sei der Künstler, so Wagner, in eine neue, weitaus schlimmere Abhängigkeit geraten, nämlich die von der Industrie und den Regeln des Warenmarktes,⁴⁵⁹ die – bestimmt von einem einzigen Kriterium, dem der Gefälligkeit – das Wesen der modernen Kunst gänzlich bestimmen. Denn sie lebt von einem und für ein zahlendes Publikum, das die Rolle des Auftraggebers übernimmt. Für Wagner ist sie keine wahre Kunst mehr, sondern ein „künstlerisches Handwerk“.⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Vgl. KdZ, GS 10, S. 133f.

⁴⁵⁷ Vgl. Kunze, S. 134.

⁴⁵⁸ KuR, GS 10, S. 24.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 23.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 29.

Am stärksten betroffen von den gestörten Verhältnissen von Kunstproduktion und –rezeption ist nach Wagner das moderne Theaterwesen. In den Theatern seiner Zeit sieht er, ganz im Gegensatz zu den sakralen antiken Theateraufführungsorten, „industrielle Unternehmungen“.⁴⁶¹ Ihre Leitung wird unqualifizierten Menschen überlassen, die „gestern eine Spekulation in Getreide dirigierten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntnisse widmen“.⁴⁶² Der Künstler wiederum, aus einem „Drang zur Öffentlichkeit“⁴⁶³ heraus, und um von den modernen, vergnügungssüchtigen Kunstkreisen aufgenommen und anerkannt zu werden, wird zur „schrecklichen Selbstverleugnung“⁴⁶⁴ und zur Opferung seiner Kunst gezwungen. Für Wagner vermag das Theater seiner Zeit den wahren Geist in keinsten Weise zu berühren: „Sie [sc. die Theater] bieten Zerstreuung für die Langeweile, oder Erholung von geschäftlichen Mühen und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit der der wahre Dichter nichts gemein hat.“⁴⁶⁵ Auch einen Mangel an ästhetischer Identität wirft er diesem Theater vor. Dieser habe seinen Grund darin, dass es „keine Originaltheater gibt als die Pariser, und alle übrigen nur Kopien von diesen sind.“⁴⁶⁶ Weil das moderne Publikum, im Rahmen der Wechselbeziehung zwischen Nachfrage und Angebot im Kunstmarkt, passiv bleibt und erlaubt, dass sein Kunstgeschmack von Philistern beherrscht wird,⁴⁶⁷ erachtet Wagner es als einen „tief kompromittierten Mitverbrecher“,⁴⁶⁸ mitschuldig an der Dekadenz der Kunst. Im Theaterwesen seiner Zeit erkennt Wagner keinesfalls eine moralische und ästhetische Anstalt, wie dies Schiller für die Schaubühne behauptete,⁴⁶⁹ sondern, ganz im Gegenteil,

⁴⁶¹ KuR, GS 10, S. 43.

⁴⁶² Ebd., S. 43. Wagner scheint an dieser Stelle den (kommerziellen) Film als Investitionsprojekt und die Rolle des Filmproduzenten vorweg zu nehmen.

⁴⁶³ Wagner, Richard, *Der Künstler und die Öffentlichkeit* (1841). In: GS 7, S. 139.

⁴⁶⁴ Ebd., GS 7, S. 140.

⁴⁶⁵ Vgl. Wagner, Richard, *Über die »Goethestiftung«*. Brief an Franz Liszt (1851). In: GS 12, S. 196.

⁴⁶⁶ Wagner, Richard, *Ein Theater in Zürich* (1851). In: GS 12, S. 163.

⁴⁶⁷ Vgl. OuD, GS 11, S. 334.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 76.

⁴⁶⁹ Vgl. Schillers Aufsatz *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich bewirken?* (1784): „Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauen, wenn sie die Treppen des Palastes herunter wankt und, der Kindermord jetzt geschehen ist. [...] Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird. [...] so empfängt uns die Bühne – in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wieder gegeben, unsre Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen.“ (In: Schillers Werke, Bd. 20, S. 92ff.)

„ein geistschwächendes, Bewegung absorbierendes, erfolgreiches Ableitungsmittel für die gefahrdrohende Regsamkeit des erhitzten Menschenverstandes“.⁴⁷⁰

2.2.1. Die Oper: Soziale Entfremdung und künstlerische Dekadenz

Thomas Mann verstand, dass Wagner „die moderne Kultur, die Kultur der bürgerlichen Gesellschaft durch das Medium und im Bilde des Operntheaterbetriebes seiner Zeit erlebt“⁴⁷¹ hat. Der Komponist betrachtet die Oper als eine a priori problematische Gattung, sowohl angesichts ihrer ästhetischen Gestaltung als auch hinsichtlich ihrer soziokulturellen Rolle. Mit seiner nachdrücklichen Kritik möchte er sich hiervon distanzieren und sein Musikdrama zur eigenständigen Gattung stilisieren.

Die Entstehung der Gattung lokalisiert er „an den üppigen Höfen Italiens“,⁴⁷² welches er als das einzige europäische Land betrachtet, in dem das Drama nie eine künstlerische Blüte erfahren konnte. Die Oper ist die misslungene und inhaltslose Interpretation des altgriechischen Dramas durch eine entfremdete und luxusorientierte Gesellschaft, das überflüssige Kunstprodukt des Adels – einer von Wagner immer wieder als parasitär polemisierten sozialen Schicht. Die Aufführungsorte dieser Kunst, die modernen, mit Stockwerken, Logenreihen und luxuriösen Sälen ausgestatteten Operntheater, sind sowohl von der Architektonik als auch von der Botschaft des antiken Amphitheaters weit entfernt. Vielmehr sind sie das Spiegelbild einer entfremdeten, in soziale Klassen aufgeteilten Öffentlichkeit und begünstigen eine gestörte Kunstrezeption. Ihr Publikum ist damit beschäftigt, „vor allem sich selbst zur Augenweide“⁴⁷³ zu machen, wäh-

⁴⁷⁰ KuR, GS 10, S. 28.

⁴⁷¹ Mann, Thomas, Wagner und unsere Zeit. Aufsätze – Betrachtungen – Briefe. Frankfurt a. M. 1963, S. 37.

⁴⁷² OuD, GS 11, S. 21f. Die Sachlichkeit Wagners in musikhistorischer Hinsicht ist fragwürdig. So ignoriert er wichtige Momente dieser Geschichte, am eindrucklichsten den Kreis der Florentiner Camerata und ihre Bestrebungen im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, die antike Tragödie wiederherzustellen. Bermbach erklärt die Defizite und Systemlosigkeit seiner Schilderung einer Geschichte der Gattung mit dem Argument, ihm gehe es dabei eher „um eine stilisierende Zusammenfassung der Gattungsgeschichte, deren Zweck einzig darin besteht, eine Negativ-Folie auszubreiten, auf deren Hintergrund dann das eigene Konzept des Musikdramas und Gesamtkunstwerks sich entfalten lässt.“ (Bermbach, Der Wahn, S. 189)

⁴⁷³ Wagner, Richard, Über Schauspieler und Sänger. Brief über das Schauspielerwesen (1872). In: GS 12, S. 350.

rend sein herrschendes Gefühl die „Neugierde auf die nachbarlichen Theaterbesucher selbst“⁴⁷⁴ ist. Der moderne Opernzuschauer bleibt dabei „anteillos an allem, was zwischen Bühne und Orchester vorgeht“, er ist in einer „tauben Schläfrigkeit“⁴⁷⁵ versunken, aus der er erst erwacht, „wenn die unabweisbare Harangue des Sängers, gleichsam als Schicklichkeitsbezeugung der Uneingeschlagenheit, einen Applaus herauslockt.“⁴⁷⁶ Wagner beschreibt hier, was BENJAMIN als die Versenkung des Kunstwerks in der zerstreuten Masse⁴⁷⁷ zusammengefasst hat. Die oberflächliche Beziehung des modernen Publikums zum Kunstwerk wird für Wagner dadurch erklärt, dass jenem kein wahres Bedürfnis danach innewohnt. Ziel eines Opernbesuchs ist nicht die Versammlung im Sinne einer reflektierenden Öffentlichkeit, sondern die Zerstreuung.⁴⁷⁸ In der Folge gilt das Interesse des Publikums nicht dem Ganzen, dem integralen Kunstwerk, sondern dessen künstlichen Einzelheiten.⁴⁷⁹ Diese Gewohnheit sieht Wagner in der Praxis durch die zur Regel gewordene Strukturierung der Oper in konversationellen Rezitativ und aufmerksam zu hörende Arie unterstützt.⁴⁸⁰ Die ästhetische Nichtigkeit der zeitgenössischen Oper begründet Wagner mit dem Mangel an *dichterischer Absicht* als organisierendes Prinzip. Sie ist ein „Chaos durcheinander flatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band“⁴⁸¹ und basiert auf einem grundlegenden Irrtum bezüglich ihrer Konzeption und Zielsetzung. Bereits in der Einleitung von *Oper und Drama* heißt es:

„[...] Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war [...].“⁴⁸²

⁴⁷⁴ Wagner, Richard, Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen (1872). In: SSD 9, S. 279.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ „Der von dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; [...] Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich.“ Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (In: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Redaktion Günther Busch. Frankfurt a. M. 1963, S. 40)

⁴⁷⁸ Vgl. OuD, GS 11, S. 332.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd.

⁴⁸⁰ Vgl. Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 88.

⁴⁸¹ KuR, GS 10, S. 25.

⁴⁸² OuD, GS 11, S. 21.

Wagner weist hier vor allem auf die für ihn fundamental falsche kreative Vorgehensweise der Opernkomponisten hin, die von der Basis der absoluten Musik ausgehend und mit der Fülle an Ausdrucksmitteln des modernen Orchesters ausgerüstet, die Musik zum eigentlichen Inhalt des Dramas zu machen und schließlich auch selbst das Drama zu dichten versuchen⁴⁸³ auch wenn sie dafür nicht qualifiziert sind. Unter der Autorität des Komponisten stehend, herrscht in der Oper die Musik als das oberste Prinzip, während der Dichter der künstlerisch unfreie „Bereiter von Unterlagen für die ganz selbstständigen Experimente des Komponisten“⁴⁸⁴ fungiert. Aber auch die Möglichkeiten des Opernkomponisten werden von den strengen formalen Vorschriften der Arie und der Opernmelodie behindert. Unter diesen Umständen und ohne die Hilfe von Dichtung und Bewegungskunst ist der Opernkomponist bald an einen Punkt gelangt, wo er „nicht mehr erfinden, sondern nur noch variieren konnte“.⁴⁸⁵ Wegen der Abwesenheit dichterischer Absicht und der durch die Gattung selbst bedingten musikalischen Schranken, ist die Oper für Wagner „als musikalische Kunst zur vollsten geistigen Dürftigkeit herabgesunken“.⁴⁸⁶

Die asymmetrische Wort-Ton-Relation, das zentrale Argument der Wagnerschen Opernkritik, etablierte sich laut Wagner schon bei der Entstehung der Gattung aus der sogenannten dramatischen Kantate: Dabei wurden die Arien mit „willkürliche[n], aus Not zu einem Anscheine von dramatischen Zusammenhang verbundene[n] Verstexte[n]“⁴⁸⁷ unterlegt, mit dem einzigen Ziel, die Virtuosität des Sängers besser herauszustellen. Die Arie betrachtet Wagner als Keimzelle der Verdorbenheit der Oper. Sie ist das künstliche Destillat des Volksgeistes eines Volksliedes⁴⁸⁸ und schließt in ihrem Wesen die Trennung der Melodie vom Wortvers ein. Als die eigentliche Grundlage der Gattung, legitimiert sie die Verdrängung des Poetischen und die Unterordnung aller beteiligten Komponenten, d.h. der Musik, des Textes und der später hinzugefügten Tanzweise, zugunsten des gesanglichen Exhibitionismus des Sängers.⁴⁸⁹ Die auf der Basis der

⁴⁸³ Vgl. OuD, GS 11, S. 33.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 31.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 103.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 97.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 22.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 39f.

⁴⁸⁹ In *Über Schauspieler und Sänger* kritisiert Wagner die Ausstellungslust und Verdorbenheit der Opernsänger, besonders derjenigen, die den höheren Stimmgattungen angehören. Über „Koloratursängerin“ und „Koloraturtenor“ schreibt er: „Diese beiden seltsamen Wesen, welche vom übrigen Personale eines Theaters in einer gewissen, sowohl der Stupidität wie der Virtuosität geweihten Sonderung lebten, sind nun die eigentlichen Angelpunkte der modernen Oper, und das Verderbnis namentlich der deutschen Oper geworden. [...] Jetzt sang denn die ganze Oper „Koloratur“, und der „Sänger“

Arie strukturierte moderne Oper ist nicht ein Vereinigungsort der Künste, wie es die Tragödie gewesen ist, sondern „der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern“.⁴⁹⁰ Die Opernreformversuche Glucks⁴⁹¹ haben für Wagner, trotz ernsthafter Schritte in Richtung eines mehr textbezogenen Ausdrucks in Arie und Rezitativ, an der eigentlichen Stellung der Dichtung und der Isolation der beteiligten Künste voneinander nichts zu ändern vermocht. Hat die italienische Oper, vor allem mit Rossini, das Drama auf die „nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie“⁴⁹² reduziert und es in „musikalisches Fett“⁴⁹³ verwandelt, so hat die Gattung mit der französischen Grande Opéra für Wagner ihren Tiefpunkt erreicht. Das „erweiterte Vaudeville“⁴⁹⁴ versucht, die Abwesenheit von dramatischer Absicht und Handlung, und die Hohlheit und Individualitätslosigkeit der Charaktere⁴⁹⁵ durch die Anwendung eines betäubenden *Effektes*⁴⁹⁶ auszugleichen. Neben der willkürlichen Addition der Künste zur Maximierung des Effekts, bedient sich der Apparat des falschen Pa-

ward ein geheiligt Wesen, dem man zu sprechen bald nicht mehr zumuten durfte: wo noch Dialog bestand, musste er gekürzt, auf ein nichtssagendes Minimum reduziert, für die Hauptpersonen aber möglichst ganz unterdrückt werden. Was dagegen von Worten und Sprache für den reinen Gesang übrig blieb, ward endlich zu dem Kauderwelsch, was wir heutzutage zu hören bekommen, und für welches man sich die Mühe der Übersetzung gänzlich ersparen dürfte, da niemand doch versteht, welcher Sprache es angehört.“ (Über Schauspieler und Sänger, GS 12, S. 355f.)

⁴⁹⁰ KdZ, GS 10, S. 127.

⁴⁹¹ In Gluck sieht ein großer Teil der Musikforschung einen Wegbereiter Wagners. In der Vorrede seiner 1767 uraufgeführten ‚tragedia messa in musica‘ *Alceste - Alkestis* drückt er seine reformatorischen Intentionen aus: „[...] Nachdem ich mich entschlossen hatte, die Oper *Alceste* in Musik zu setzen, machte ich mir zum Gesetz, alle Mißbräuche zu vermeiden. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darin besteht, die Poesie zu stützen und den Ausdruck der Leidenschaften sowie das Interesse der Situation mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen; und ich glaubte, daß sie dasselbe bewirken sollte, wie in einer richtig und wohl angelegten Zeichnung die Lebendigkeit der Farben und der wohlverteilte Kontrast von Licht und Schatten, die dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verändern. [...]“ (Christoph Willibald Ritter von Gluck, *Alceste – Alkestis. Musikdrama in 3 Akten. Pariser Fassung 1776. Vorwort der Partitur.* Hrsg. von Rudolf Gerber. Kassel/Basel/London 1957)

⁴⁹² OuD, GS 11, S. 41.

⁴⁹³ Ebd., S. 54.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ In diesem Sinne schreibt Wagner: „Das Schattenspiel solcher innerlich hohlen, aller Individualität baren Charaktermasken ward die dramatische Grundlage der Oper: Je inhaltsloser die Persönlichkeiten unter diesen Masken waren, desto geeigneter erachtete man sie zum Singen der Opernarie. »Prinz und Prinzessin« – das ist die ganze dramatische Achse, um die sich die Oper drehte, und – bei Licht gesehen – jetzt noch dreht.“ (ebd., S. 58f.) Das ist auch heute das Erfolgsrezept beim kommerziellen Film.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 95.

thos kompilatorisch einer langen Reihe von Mitteln, wie der Anwendung komplizierter szenischer Mechanik, der affektvollen Anwendung des Gestus des italienischen Belcantos, der riesigen Opernhöre sowie der Ausbeutung der religionsbezogenen Thematik, des nationalen Kolorits und des historischen Kostüms.

Vor diesem Hintergrund setzt sich Wagner mit dem Hauptsprecher der Großen Oper auseinander, dem jüdischen Komponisten Giacomo Meyerbeer,⁴⁹⁷ dessen Werk er zum Gegenpol seines Musikdramas zu stilisieren versucht. Ihm wirft er vor, in seiner Kunst außengeleitet und publikumsorientiert zu sein und für seine opportunistischen Zwecke beliebige Musikrichtungen gleichgültig aufzunehmen und nachzuahmen.⁴⁹⁸ Um mit seinen Opern einen möglichst großen Teil des Pariser Publikums zufriedenstellen zu können, schuf Meyerbeer „ein ungeheuer buntscheckiges, historisch-romantisches, teuflisch-religiöses, bigott-wollüstiges, frivol-heiliges, geheimnisvoll-frechtes, sentimental-gaunerisches dramatisches Allerlei“.⁴⁹⁹ Um hierfür die passenden Libretti liefern zu können, musste der Dichter Eugène Scribe⁵⁰⁰ „selbst erst verdreht gemacht“ und „zum bloßen Kompilator dekorativer Nuancen und Kontraste“⁵⁰¹ werden. Das Erfolgsrezept Meyerbeers ist der Effekt, die „Wirkung ohne Ursache“.⁵⁰² Seine Werke sind daher durch „erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit“⁵⁰³ gekennzeichnet.

Die Schilderung der Oper als willkürliche Additionskunst sowie die Behauptung, dass alle früheren Opernkomponisten insofern dem Grundirrtum der Gattung erlegen seien, als dass sie „eine einheitliche Form für das

⁴⁹⁷ Die Beziehung Wagners zu Meyerbeer ändert sich über die Jahre: Um 1840 huldigt Wagner Meyerbeer und seiner Oper *Die Hugenotten*. In dieser Zeit war Meyerbeer eine Art Mentor und Protegeur Wagners, der ihn bei seinen künstlerischen Anfängen wiederholt unterstützte. Auch musikalisch ist Wagner Meyerbeer verpflichtet, wie die Analyse seiner frühen Opern, vor allem *Rienzi* (1842) und *Tannhäuser* (1842-1845), beweist. Erst später wendet sich Wagner von Meyerbeer mit seiner radikalen Kritik an ihm und der Großen Oper in *Oper und Drama* und *Das Judentum in der Musik* (1850) ab. Diese Distanzierung signalisiert zugleich die Distanzierung vom eigenen frühen Werk und den Übergang zum Musikdrama. Dazu siehe: Helmut Weinland, Wagner und Meyerbeer. In: Richard Wagner. Zwischen Beethoven und Schönberg (Musik-Konzepte, Heft 59), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S. 31-72.

⁴⁹⁸ Vgl. OuD, GS 11, S. 84.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 90.

⁵⁰⁰ Der französische Dramatiker Eugène Scribe lieferte die Libretti für vier Werke Meyerbeers: *Robert der Teufel* (mit Germain Delavigne, 1831), *Die Hugenotten* (mit Émile Deschamps, 1836), *Der Prophet* (1849), *L'Étoile du Nord* (1854) und *Die Afrikanerin* (1865).

⁵⁰¹ OuD, GS 11, S. 89.

⁵⁰² Ebd., S. 91.

⁵⁰³ Ebd., S. 95.

ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt“⁵⁰⁴ haben, münden direkt in Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Doch geht es ihm darum, das Musikdrama nicht nur als eine Umkehrung der Oper,⁵⁰⁵ sondern vielmehr als eine völlig neue Gattung nach dem Tod der Oper zu etablieren. Mit ihr soll endlich die wahre Einheit der Künste erreicht und somit Schellings romantische Prophezeiung in der *Philosophie der Kunst* erfüllt werden:

„Ich bemerke nur noch, dass die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisirt die componirteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Altertums, wovon uns nur eine Karrikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen konkurrirenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte.“⁵⁰⁶

Dieser Karrikatur setzt Wagner das eigene Musikdrama entgegen, das er in einen umfassenden kultur-politischen Entwurf einbettet.

2.3. Das Kunstwerk der Zukunft als Gesamtkunstwerk: Wagners ästhetisch-politischer Kulturentwurf

Mit der Wesensbestimmung einer politisch, religiös, sozial-institutionell und künstlerisch dekadenten Moderne sowie mit der Annahme einer vorgeschichtlichen Ur-Natur des Menschen, die er als wiederherstellbar erachtet, begründet Wagner seine Zukunftsvision des Gesamtkunstwerks. Die Radikalität der Entgegensetzung von Gegenwart und Zukunft entspricht, wie Bermbach beobachtet, der „Neigung Wagners, die Welt in duale Strukturen zu zerlegen und diese Dualität dann antagonistisch zu interpretieren [...]“. ⁵⁰⁷ Mit dem Postulat der Unaufhebbarkeit des Widerspruchs legitimiert er seine These der Notwendigkeit einer apokalyptisch erfassten sozialen und ästhetischen Menschheitsrevolution. Seine Zukunftsvision unterteilt sich in drei untrennbar miteinander verbundene

⁵⁰⁴ OuD, GS 11, S. 309.

⁵⁰⁵ Vgl. Dahlhaus, Konzeption, S. 15.

⁵⁰⁶ Schelling, *Philosophie der Kunst*, II. Abschnitt, S. 380.

⁵⁰⁷ Bermbach, *Der Wahn*, S. 132.

Strukturelemente: erstens die Vision des vollendeten, die drei ‚reinemenschlichen‘ Künste verbindenden und alle Kunstgattungen verkörpernden, multimedialen Kunstwerkes der *Zukunft* – womit gemeint ist, dass das Kunstwerk a) die Zukunft vorbereitet und b) in der Zukunft weiter relevant bleibt; zweitens die humanistische Vision einer freien und selbstbestimmten nachrevolutionären Gesellschaft; drittens die Vision eines dramatischen Festes als Ort der Verschmelzung von Kunstwerk und Gesellschaft.

Eindeutig ist, dass Wagner eine neue politisch-ästhetische Ordnung konzipiert, die er auf der Schaffung einer *tabula rasa* begründet.⁵⁰⁸ Die Zukunftskultur soll auf dem anarchistischen Boden einer nachrevolutionären Politik- und Institutionenlosigkeit gedeihen und als ein holistischer Kulturentwurf anstelle des Staates treten, als die eigentliche, mit einem Kunstwerk vergleichbare, gemeinsame Schöpfung der Menschheit der Zukunft. Nach dem Scheitern des Dresdner Aufstandes schreibt Wagner ausschließlich der Kunst die Macht und die Aufgabe zu, „die große Menschheitsrevolution“⁵⁰⁹ vorzubereiten und durchzuführen, die zum neuen Anfang führen werde. Über seinen Anteil an der Wesensbestimmung der neuen Ordnung schreibt er in der Einleitung der Herausgabe seiner Schriften (1870/1871):

„Lag es mir fern, das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst entstehen sollte.“⁵¹⁰

Zur ästhetischen Definition des Kunstwerks der Zukunft beruft sich Wagner auf drei große Vorbilder, die seiner doppelten Orientierung an Zukunft und Vergangenheit⁵¹¹ entsprechen: einerseits auf Shakespeare und

⁵⁰⁸ Vgl. Bermbach, *Der Wahn*, S. 239.

⁵⁰⁹ KuR, GS 10, S. 35.

⁵¹⁰ Wagner, Richard, Einleitung zum dritten und vierten Bande. In: SSD 3, S. 2.

⁵¹¹ Für Borchmeyer trägt die doppelte ästhetische Orientierung Wagners die so genannte *Querelle des anciens et des modernes* in sich. (Vgl. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 75)

Beethoven in ihrer von Wagner später proklamierten Urverwandtschaft,⁵¹² andererseits auf „das große Gesamtkunstwerk der Tragödie“.⁵¹³

Shakespeare, in dem Wagner den ersten Wegbereiter des Kunstwerks der Zukunft erkennt, bezeichnet er als „ein unerhörtes Genie“, seine Dramen als „eine nie wieder erschienene Kunst glücklicher Umstände“,⁵¹⁴ in der „zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität“⁵¹⁵ dargestellt worden seien. Shakespeare habe in seinen Dramen „das poetische Lebenselement seiner Zeit“⁵¹⁶ zu fassen vermocht und es auf die Volksschaubühne gebracht. Aufgrund der episch-romanhaften Handlungsvielfalt seiner Dramen aber,⁵¹⁷ insofern diese eine Übersetzung der hochentwickelten literarischen Form des Romans in das Drama darstellen, sowie der Lücke, die Shakespeare im Bereich der visuellen Realisierung hintergelassen hat, und die nicht zuletzt „Ausgangspunkt einer beispiellosen Verwirrung in der dramatischen Kunst“⁵¹⁸ war, charakterisiert Wagner Shakespeares Kunstwerk als „noch nicht das Werk für alle Zeiten“.⁵¹⁹ Der Dichter selbst gilt Wagner als ein wollender, jedoch noch nicht könnender „Thespis der Tragödie der Zukunft“.⁵²⁰

Der zweite wichtige Schrittmacher des Kunstwerks der Zukunft ist Beethoven. In seinem Versuch, neue Ausdrucksmöglichkeiten für die symphonische Musik zu finden, hat er, dank eines dem von Kolumbus ähnlichen Irrtums,⁵²¹ neben neuem Potenzial hinsichtlich Rhythmik, Har-

⁵¹² Vgl. Wagner, Richard, Beethoven (1870). In: GS 8, S. 189-194. Der Regisseur Peter Greenaway spricht interessanterweise ebenfalls von der Verwandtschaft zwischen Shakespeare und Beethoven: sie gehören, so wie Sergei Eisenstein und Pablo Picasso, zu den größten visuellen Künstlern aller Zeiten. (Vgl. „New Possibilities: Cinema Is Dead, Long Live Cinema“, Vortrag, Townsend Center for the Humanities, University of California, Berkeley, 13.09.2010)

⁵¹³ KuR, GS 10, S. 17.

⁵¹⁴ KdZ, GS 10, S. 116. Zu Wagners Shakespeare-Rezeption siehe die Dissertation von Yvonne Nilges, Richard Wagners Shakespeare (Dissertation Universität Heidelberg). In: Wagner in der Diskussion, Bd. 3, Würzburg 2007.

⁵¹⁵ OuD, GS 11, S. 120.

⁵¹⁶ Ebd., S. 123.

⁵¹⁷ Vgl. Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 131.

⁵¹⁸ OuD, GS 11, S. 120. Wagner bemerkt eine Verlegenheit in Bezug auf die geeignetste Inszenierung des Shakespeareschen Dramas. Er unterscheidet zwischen zwei extremen Tendenzen: einerseits der naturalistischen Annäherung der modernen Illusionsbühne, die der Vorstellungskraft keinen Freiraum lässt; andererseits dem einflusslos gebliebenen Vorschlag Ludwig Tiecks, die abstrakte, wand- und dekorationslose Volksbühne Shakespeares zu restaurieren und so der Vorstellungskraft des Publikums wieder vollkommenen Freiraum zu geben. (Vgl. ebd., S. 127)

⁵¹⁹ KdZ, GS 10, S. 117.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Wagner benutzt den Vergleich mit Kolumbus zweimal. Vgl. KdZ, GS 10, S. 93 und OuD, GS 11, S. 67.

monik und Melodie, auch ästhetisches Neuland entdeckt:⁵²² Vor allem die Werke der zweiten Hälfte seines künstlerischen Schaffens sind nach Wagner durch den Drang geprägt, „einen bestimmten, seine Gefühle und Anschauungen erfüllenden Inhalt sicher und genau faßlich durch seine Kunst zum Ausdruck zu bringen [...]“⁵²³ Der Komponist vermittele den Eindruck, „daß er uns etwas zu sagen hat, was er aber nicht deutlich mitteilen kann.“⁵²⁴ Dieses als verborgener Drang zum dramatischen Ausdruck interpretierbare Bedürfnis erreicht seinen Höhepunkt im vierten Satz der 9. Symphonie: Die absolute Musik stößt an ihre Grenzen und geht zwangsläufig zum sprachlichen Ausdruck über. Mit der Hinzufügung von Schillers *Ode an die Freude* ist es Beethoven gelungen, die Sprache des Kunstwerks der Zukunft zu skizzieren:

„Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Element heraus zur allgemeinen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeine Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.“⁵²⁵

Hieraus geht hervor, dass Wagner als Aufgabe des Kunstwerks der Zukunft die Erfüllung der von Shakespeare und Beethoven eröffneten, aber in der Schwebe gebliebenen Möglichkeiten erkennt:⁵²⁶ Einerseits die Vereinigung von Dichtung und Instrumentalmusik in ihren kultiviertesten Formen, zum gemeinsamen Zweck des dramatischen Ausdrucks, wie sie von Beethoven vorbereitet wurde. Anders als die zeitgenössische dramatische Kunst ist das Kunstwerk der Zukunft für Wagner nicht aus der Literatur abzuleiten, sondern aus der Musik, und zwar der symphonischen.

⁵²² Für eine musikwissenschaftliche Analyse des symphonischen Werkes Beethovens siehe: Renate Ulm (Hrsg.), *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Mit einem Vorwort von Lorin Maazel. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks. München/Kassel 1994.

⁵²³ *OuD*, GS 11, S. 69.

⁵²⁴ *Ebd.*, S. 71.

⁵²⁵ *KdZ*, Bd. 10, S. 103f.

⁵²⁶ „[...] Erst wo diese beiden Prometheus' – Shakespeare und Beethoven – sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmem Leben der Bühne der Zuschauer üppig sich ausdehnen wird, erst da wird in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seiner Erlösung finden.“ (*ebd.*, S. 117)

Die Musik, „das einzig mögliche Katholikon“,⁵²⁷ in ihrer Verbindung mit den anderen Künsten, universalisiert das Drama und erhebt es zur idealen Kunstform des musikalischen Dramas. Andererseits soll das Drama der Zukunft, ebenso wie das Shakespearesche, aus dem Volksgeist entstehen, aus innerer Notwendigkeit der Gesellschaft der Zukunft, und szenisch vollkommen mitgeteilt werden, was Shakespeare noch nicht gelungen ist.⁵²⁸

Als Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft als ästhetisches und kulturpolitisches Phänomen fungiert jedoch die attische Tragödie. Exemplarisch ist für Wagner vor allem die Aischyleische *Orestie*, die er „als das Vollenendetste in jeder Beziehung, religiöser, philosophischer, dichterischer, künstlerischer“⁵²⁹ bezeichnet. In *Mein Leben* beschreibt Wagner den Einfluss, den seine extensive Auseinandersetzung mit der *Orestie* auf seine Kunstfassung ausgeübt hat, als ausschlaggebend:

⁵²⁷ Wagner, Richard in Cosimas Tagebüchern, zitiert nach Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 82.

⁵²⁸ In der Novella *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (1840) versucht Wagner, mit seinem musikdramatischen Konzept direkt an Beethovens Symphonik anzuknüpfen. Hier wird bereits die später ausführlich entwickelte These der doppelten ästhetischen Wurzelung des Musikdramas in der 9. Symphonie und in den Dramen Shakespeares etabliert, indem Wagner Beethoven die Idee eines wahren musikalischen Dramas in den Mund legt, welches sich von der Oper grundsätzlich entfernt, und nach dem Vorbild Shakespeares gestaltet wird. In der Novelle erzählt Beethoven anlässlich seiner Fidelio-Aufführung in Wien von seiner Auffassung einer wahren Oper: „Ich bin kein Opernkomponist, wenigstens kenne ich kein Theater der Welt, für das ich gern wieder eine Oper schreiben möchte! Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davon laufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und alle dem Zeuge zu finden sein, womit sie heut zu Tage die Opern zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langeweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, und wäre es auch in der Tat, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte.“ «Und wie würde man zu Werke gehen müssen» – frug ich erhitzt, – «um ein solches musikalisches Drama zu Stande zu bringen?» «Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb», – war die fast heftige Antwort. (Wagner, Richard, *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. Aus den Papieren eines wirklich verstorbenen Musikers. In: GS 7, S. 96f.)

⁵²⁹ Wagner, Cosima, *Die Tagebücher*, 4 Bände, editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack., München/Zürich 1982. Hier Bd. III (1878-1880), Eintrag vom 24.6.1880, S. 552.

„Nichts glich der erhabenen Erschütterung, welche der »Agamemnon« auf mich hervorbrachte: bis zum Schluß der »Eumeniden« verweilte ich in einem Zustande der Entrücktheit, aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin. Meine Ideen über die Bedeutung des Dramas und namentlich auch des Theaters haben sich entscheidend aus diesen Eindrücken gestaltet.“⁵³⁰

Mit ihrer einheitlichen Form bietet die Tragödie das Strukturmodell für das Kunstwerk der Zukunft: „Das höchste gemeinsame Kunstwerk“, so formuliert Wagner durchaus hegelianisch,⁵³¹ „ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.“⁵³² In diesem Sinne ist die zentrale ästhetische Maxime des Kunstwerks der Zukunft die Wiedervereinigung aller getrennten Kunstarten. Die seit dem Verfall der Tragödie antagonistisch zueinander operierenden Einzelkünste müssen sich im höchsten ästhetischen Zweck des Dramas auflösen. Musik, Poesie und Bewegungskunst kehren im Kunstwerk der Zukunft zu ihrer ursprünglichen Einheit zurück, zum Ausdruck des vollkommenen Menschen in einer neuen „Res publica der Künste“.⁵³³ Das Kunstwerk der Zukunft wird das vollständige Darstellungs- und Wahrnehmungspotenzial des Menschen fordern: Der Darsteller setzt das gesamte Spektrum seiner körperlichen, geistigen und emotionalen Fähigkeiten ein, um sowohl Verstand als auch Gefühl des Rezipienten anzusprechen, was auf der Seite des Rezipienten den höchsten Empfänglichkeitsgrad verlangt. Wagner konzipiert die Theatererfahrung der Zukunft als ein reziprokes, kommunikatives Phänomen – eine Idee, die für die Kunst seiner Zeit revolutionär ist.

⁵³⁰ Wagner, *Mein Leben*, S. 356.

⁵³¹ Vgl. mit Hegels These aus seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1817-1829), das Drama sei die höchste Stufe in der Hierarchie der poetischen Gattungen: „Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetesten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden. Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element und unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst wiederum die dramatische Poesie diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik in sich vereinigt, indem sie eine in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebenso sehr aus dem Inneren des sich durchführenden Charakters entspringende als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kollisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darstellt.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke* in 20 Bänden. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1990. Hier Bd. 15, drittes Kapitel III, S. 474)

⁵³² KdZ, GS 10, S. 158.

⁵³³ Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 72.

Als Hauptakteur des Kunstwerks der Zukunft gilt Wagner nicht nur der musikalisch, tänzerisch und schauspielerisch fähige darstellende Künstler, sondern eine künstlerische Gemeinschaft:

„Wer also wird der Künstler der Zukunft sein?
Ohne Zweifel der Dichter.
Aber wer wird der Dichter sein?
Unstreitig der Darsteller.
Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein?
Notwendig die Genossenschaft aller Künstler. – “⁵³⁴

Da Wagner den Anspruch erhebt, dass in der Gesellschaft der Zukunft jeder Mensch ein Künstler sein werde,⁵³⁵ ist das Volk der eigentliche Schöpfer des Kunstwerks der Zukunft. In Wagners Theorie, und nur da, löst sich das Konzept der Autorschaft. Analog zur antiken Tragödie soll das Kunstwerk der Zukunft das gemeinsame Kunstwerk einer idealen, kunstliebenden und -fähigen Öffentlichkeit sein: „Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend [...]“⁵³⁶ Die Fiktion des idealisierten ‚Volkes‘ bildet dabei Wagners Gegenbegriff zum anonymen Großstadtpublikum des 19. Jahrhunderts.⁵³⁷ Seinen Volksbegriff der Zukunft unterscheidet er sowohl vom Pöbel als auch von den Bürgern der modernen zivilisierten Gesellschaft⁵³⁸ und schildert das Volk als eine Gemeinschaft natürlicher, unbeschädigter, von Konventionen, Egoismus und nützlichkeitsorientierter Bildung freier Menschen, die über unbegrenzte ästhetische Kreativität verfügen, „im Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaft“⁵³⁹ aller Menschen und einer von Instituten und Akademien losgelösten, freien, selbstbestimmten künstlerischen Tätigkeit.⁵⁴⁰ Die Kunst der Zukunft werde ebenso mannigfaltig wie das Ganze der sie pflegenden, freien Individuen sein und „ihren verständnisreichsten Vereinigungspunkt im Drama, in der herrlichen Menschentragödie“⁵⁴¹ der Zukunft erreichen.

⁵³⁴ KdZ, GS 10, S. 169.

⁵³⁵ Vgl. KuR, GS 11, S. 40.

⁵³⁶ KdZ, GS 10, S. 158.

⁵³⁷ Vgl. Kunze, S. 132.

⁵³⁸ Vgl. KdZ, GS 10, S. 180.

⁵³⁹ Einleitung Wagners zum dritten und vierten Band seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen. Zitiert nach Bermbach, Die Destruktion der Institutionen, S. 122.

⁵⁴⁰ Vgl. KdZ, GS 10, S. 179.

⁵⁴¹ KuR, GS 10, S. 40.

Wagners Denkfigur ist „das allmähliche Erlöschen des Schauspielerstandes als einer besonderen Kaste“ und dessen Aufgehen in den egalisierten Kunstproduktionsverhältnissen auf der Basis von „nach Zeit und Ort und zu einem bestimmten Zwecke“⁵⁴² gebildeten Genossenschaften uneigennütigen und nicht permanenten Charakters,⁵⁴³ eine Idee, die das Zusammensetzungsprinzip der modernen Filmteams vorwegnimmt. In der Gesellschaft der Zukunft sind diese freien Vereinigungen nicht nur vorbildlich für die Herausbildung anderer freier, den heutigen Bürgerinitiativen ähnlichen⁵⁴⁴ und in anderen Bereichen des Lebens tätigen Genossenschaften.⁵⁴⁵ Vielmehr sind sie die wichtigsten von allen, insofern, als dass sie den organisatorischen Rahmen für die Hervorbringung der zentralen Institution des Gesamtkunstwerks konstituieren, nämlich des Dramas. Was Wagner hier vorschlägt, ist eine kommunistisch gefärbte Alternative zum Staat und dessen Organen: an die Stelle einer naturfremden und erstarrten Institution, die für Wagner kulturhistorisch die Kunst ersetzte, als diese sich entartete,⁵⁴⁶ soll wieder die Kunst treten, als das flexible Organisationszentrum der sich selbst immerfort erneuernden, idealen Gesellschaft der Zukunft.⁵⁴⁷

⁵⁴² KdZ, GS 10, S. 169.

⁵⁴³ Vgl. ebd., S. 176.

⁵⁴⁴ Vgl. Bermbach, *Der Wahn*, S. 251.

⁵⁴⁵ Vgl. „Die Kunst und ihre Institute können somit die Vorläufer und Muster aller künftigen Gemeindeinstitutionen werden: Der Geist, der eine künstlerische Körperschaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde sich in jeder anderen gesellschaftlichen Vereinigung wiedergewinnen lassen, die sich einen bestimmten menschenwürdigen Zweck stellt; denn eben all’ unser zukünftiges gesellschaftliches Gebahren soll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künstlerischer Natur noch sein, wie es allen den edlen Fähigkeiten des Menschen angemessen ist.“ (KuR, GS 10, S. 46f.)

⁵⁴⁶ Vgl. folgende Passage aus *Das Künstlertum der Zukunft*: „Das Kunstwerk ist somit der Schluß, das Ende, die vollste Vergewisserung des mir bewusst gewordenen Wesens. – Irrtümlich ist aber das Kunstwerk in das stets werdende und neu schaffende Leben gesetzt worden und zwar als: Staat. Die Erscheinung des Staates tritt gerade da ein, wo das Kunstwerk aufhörte: das tägliche Leben kann aber nicht der Gegenstand bindender, auf Dauer berechneter Formung sein [...]“ (Wagner, Richard, *Das Künstlertum der Zukunft* (1849). In: GS 10, S. 203)

⁵⁴⁷ Über den Unterschied zwischen Kunst und Staat als potenzielle Organisationszentren des Lebens schreibt Wagner: „Die Kunst befasst sich nur mit dem Vollendeten, – der Staat auch – aber mit der Anmaßung, es als Norm für die Zukunft festzuhalten, die ihm doch nicht gehört, sondern dem Leben, der Unwillkür. Die Kunst ist daher wahr und aufrichtig, – der Staat verwickelt sich in Lügen und Widersprüche, – die Kunst will nicht mehr sein, als sein kann – der Ausdruck der Wahrheit, – der Staat will mehr sein, als er sein kann; – so ist die Kunst ewig, weil sie das Endliche stets getreu und redlich darstellt, – der Staat endlich, weil er den Moment für die Ewigkeit setzen will, und in sich daher tot ist, ehe er noch ins Leben tritt.“ (ebd., *Fragmente*, GS 10, S. 204)

Die Kunst fasst Wagner daher als eine Umkehrung der Politik auf. Sie soll nicht eine „zweite Realitätsebene“,⁵⁴⁸ sondern die eigentliche Realitätsebene des Lebens der Zukunft anbieten, die zugleich eine Rückkehr zum Natürlichen und Ursprünglichen ist. Das Theater, in der Form eines großen dramatischen Festes, zu dem das ganze Volk unentgeltlichen Zutritt hat,⁵⁴⁹ ist „die umfassendste, die einflussreichste Kunstanstalt“⁵⁵⁰ der Kultur der Zukunft. Diese Festspiele, die nicht zuletzt von Wagner als eine radikale Alternative zu den modernen Opern- und Theaterverhältnissen konzipiert wurden, erfüllen eine mehrfache soziale Funktion. Sie sind einerseits das Gravitationszentrum der auf der Grundlage fluiden, flexibler Organisationsformen genossenschaftlich verfassten Gesellschaft der Zukunft.⁵⁵¹ Denn die Festspiele ermöglichen es dem freien Individuum, im Rahmen der ästhetischen Produktion oder Rezeption am Kollektiv des Volkes teilzuhaben. Hier erst kann der Mensch sich selbst als ζῶον πολιτικόν,⁵⁵² als soziales Wesen, erfassen und dadurch seine Individualität festigen. Daher kommt dem theatralischen Fest auch die Rolle der zentralen identitätsbildenden Institution der Gesellschaft der Zukunft zu. Im Gegensatz zur staatlichen Durchorganisiertheit kann es „Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität“⁵⁵³ gewährleisten. Darüber hinaus ist es das Erziehungsinstitut schlechthin, denn es ermöglicht einen „Prozeß der Selbstaufklärung eines aktiven Theaterpublikums“,⁵⁵⁴ welches aus freien, emotional und geistig unmittelbar angesprochenen und vollkommen empfänglichen Individuen besteht.

An dieser Stelle wird Wagners Leitbild offenbar: die Tragödie, „das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk“⁵⁵⁵ als Träger der politischen Dialektik und somit als Mittelpunkt des antiken ἄστυ. Bestandteil jenes Leitbildes ist ebenso ihre Aufführung im Rahmen der großen, den antiken Göttern gewidmeten Festspiele des altgriechischen Raums (etwa die Großen Dionysien, die Lenäen und die Panathenäen), in denen die Symbiose von öffentlichem Leben und künstlerisch-religiöser

⁵⁴⁸ Bermbach, *Der Wahn*, S. 237.

⁵⁴⁹ Vgl. KuR, GS 10, S. 45f.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 44. Wagner war natürlich nicht in der Lage, das bei Weitem umfassendere und einflussreichere Medium des World Wide Webs vorherzusehen.

⁵⁵¹ Vgl. Fornoff, S. 237.

⁵⁵² Vgl. Aristoteles, *Politik*. In: Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*. 19 Bde. Begründet von Ernst Grumach, hrsg. von Hellmut Flashar. Akademie Verlag, Berlin 1965ff. Hier Bd. 9, übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf, erste Auflage 1991. I. Buch, 1253a.

⁵⁵³ Wagner, Richard, *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* (1848). In: GS 12, S. 105.

⁵⁵⁴ Bermbach, *Der Wahn*, S. 261.

⁵⁵⁵ KdZ, GS, Bd. 10, S. 111.

Kult kulminierte, und die gemäß ihrer Produktionsverhältnisse sowie ihrer Themenauswahl als demokratische Institutionen fungierten und zur Festigung des Gemeinschaftsgefühls im Rahmen der Polis beitrugen.⁵⁵⁶ In Anlehnung an die griechische Kunst und den kultischen Charakter der Tragödie konzipiert Wagner das Kunstwerk der Zukunft als „die lebendig dargestellte Religion“.⁵⁵⁷ Dabei geht es ihm um die neue humanistische Religion der „Allgemeinsamkeit“⁵⁵⁸, die die anthropologische Religionsdeutung Feuerbachs⁵⁵⁹ teilt: Im Gegensatz zum Christentum, nach Wagners Meinung die eine wirkliche Utopie, das eine unerreichbare Ideal, das die Geschichte kennt,⁵⁶⁰ zelebriert das Gesamtkunstwerk den wahren, natürlichen, sinnlichen, und von den willkürlichen Mächten der Religion, der Nationalität und des Staates befreiten Menschen,⁵⁶¹ sowie „seinen kommunistischen Zusammenhang mit der religiös verbundenen Allgemeinheit“.⁵⁶² Im Medium des Mythos und der darin symbolisch dargestellten Archetypen menschlichen Handelns und Fühlens wird das Kunstwerk zum eigentlichen Ort der Manifestation wahrer Unsterblichkeit, wie sie

⁵⁵⁶ Dazu siehe: Henrich Kuch (Hrsg.), *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Berlin 1983.

⁵⁵⁷ KdZ, GS, Bd. 10, S. 70.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ In seinem Hauptwerk *Das Wesen des Christentums* (1841) untersucht Feuerbach das Phänomen der Religion und kommt zu dem Schluss, dass ihr Fundament anthropologisch ist. Daher ergibt sich, dass die eigentliche Religion die Menschenliebe ist. „Wir haben bewiesen, daß der Inhalt und Gegenstand der Religion ein durchaus menschlicher ist, bewiesen, daß das Geheimnis der Theologie die Anthropologie, des göttlichen Wesens das menschliche Wesen ist. [...] Die Liebe zum Menschen darf keine abgeleitete sein; sie muß zur ursprünglichen werden. Dann allein wird die Liebe eine wahre, heilige, zuverlässige Macht. Ist das Wesen des Menschen das höchste Wesen des Menschen, so muß auch praktisch das höchste und erste Gesetz die Liebe des Menschen zum Menschen sein. Homo homini Deus est - dies ist der oberste praktische Grundsatz - dies der Wendepunkt der Weltgeschichte.“ (Feuerbach, Ludwig, *Das Wesen des Christentums*. In: Ludwig Feuerbach, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Werner Schuffenhauer. Akademie-Verlag, Berlin 1967ff. Hier Bd. 5, *Schlußanwendung*, S. 443f.) Auf dem Prinzip der Menschenliebe begründet Feuerbach seinen Glaube an einen weltweit gültigen Kommunismus: „Der Zweck meiner Schriften, so auch meiner Vorlesungen, ist: die Menschen aus Theologen zu Anthropologen, aus Theophilen zu Philanthropen, aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits, aus religiösen und politischen Kammerdienern der himmlischen und irdischen Monarchie und Aristokratie zu freien, selbstbewußten Bürgern der Erde zu machen.“ (Feuerbach, Ludwig, *Vorlesungen über das Wesen der Religion. Nebst Zusätzen und Anmerkungen* (1851). Ebd., Bd. 6, *Dritte Vorlesung*, S. 30f.)

⁵⁶⁰ Vgl. KuR, GS, Bd. 10, S. 41.

⁵⁶¹ Vgl. KdZ, GS, Bd. 10, S. 51.

⁵⁶² Wagner, Richard, zitiert nach Frank, Manfred, *Vom »Bühnenfestspiel« zum »Thingspiel«*, S. 620.

Feuerbach untersucht hat.⁵⁶³ Aber selbst die intellektuelle und emotionale Offenheit,⁵⁶⁴ die das Drama der Zukunft von Darsteller und Rezipient gleichermaßen verlangt, impliziert wiederum eine quasi-religiöse Einbeziehung des Individuums in das Kunstwerk. Das musikdramatische Fest als Kulmination des Gesamtkunstwerks soll schließlich der Existenz der Zukunft ein anpassungsfähiges und daher immanentes metaphysisches Zentrum anbieten. Es soll als normatives gesellschaftliches Prinzip die untergegangenen Institutionen von Staat und Religion ablösen und als eine Art Ersatzreligion fungieren. Dieses Ideal Wagners steht nach Bermbach Rousseaus Konzept einer ‚religion civile‘ nahe.⁵⁶⁵ Der neuen Religion der Zukunft ist die Kunst immanent, weil sie die „Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt“.⁵⁶⁶

Wagner vertritt die Ansicht, dass das Kunstwerk der Zukunft „den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus“⁵⁶⁷ umfassen solle. Somit transzendiert er die Grenzen deutscher Kunst und Politik und erhebt für seinen Kulturentwurf einen universellen Gültigkeitsanspruch: Alle Menschen weltweit sind gleichzeitig Produzenten und Teilnehmer einer gemeinsamen, ästhetischen Kultur, eines ins Positive

⁵⁶³ In seiner frühen Schrift *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* (1830). Über die Überwindung des Todes durch die Kunst vgl. auch Kittler/Vismann: „Noch in anderer Hinsicht hält Phryne Verbindung zu den Unsterblichen. Praxiteles, der berühmte Bildhauer, [...] prägte Statuen der Göttin Aphrodite die Züge der sterblichen Hetäre auf. [...] Aphrodite und ihre Priesterin waren Ebenbilder dank der Kunst des Praxiteles, der Göttinnen das Aussehen von Sterblichen gab und einem einfachen, kapernlesenden Mädchen zu unsterblichem Ruhm verhalf.“ (Kittler, Friedrich A./Vismann, Cornelia, *Vom Griechenland*. Berlin 2004, S. 43f.)

⁵⁶⁴ Vgl. Bermbach, *Der Wahn*, S. 269.

⁵⁶⁵ Vgl. ebd., S. 220. In seiner Schrift *Du contrat social* (1762) prägt Rousseau den Begriff der Zivilreligion. Er definiert sie als „ein rein bürgerliches Glaubensbekenntnis“ und begreift ihre Artikel „nicht als religiöse Dogmen, sondern als Gefühle gesellschaftlichen Zusammenlebens, ohne die man weder guter Staatsbürger noch treuer Untertan sein kann.“ (Vom Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des Staatsrechts. Von Jean-Jacques Rousseau, Bürger von Genf. In: Jean-Jacques Rousseau. *Kulturkritische und politische Schriften* in 2 Bänden. Hrsg. von Martin Fontius. Berlin 1989. Hier Bd. 1, Buch IV, Kapitel 8, S. 503) Die Zivilreligion steht im Zentrum des Verfassungsstaates und soll dessen politische Stabilität gewährleisten. Sie dokumentiert sich in wenigen einfachen, klar ausgedrückten Grundsätzen: „Die Existenz einer mächtigen, vernünftigen, wohlthätigen, vorausschauenden und voraussorgenden Gottheit, das künftige Leben, die Belohnung der Gerechten, die Bestrafung der Bösen, die Heiligkeit des Gesellschaftsvertrages und der Gesetze“ sowie der Ausschluss der Intoleranz. (ebd., S. 504)

⁵⁶⁶ KdZ, GS, Bd. 10, S. 130.

⁵⁶⁷ KuR, GS, Bd. 10, S. 35.

gewendeten globalen Dorfes.⁵⁶⁸ Sein Hauptargument für den nicht utopischen Charakter seiner Vision ist deren Begründung auf dem Prinzip der Natur⁵⁶⁹ als Anfangs- und Endzustand.⁵⁷⁰ Befreit von den Konventionen der Moderne, von seiner Position in der Klassengesellschaft und von der Tyrannei der Industrie, soll der Mensch der Zukunft „das griechische Lebelement wiedergewinnen“, ⁵⁷¹ das heißt seinen reinmenschlichen Kern und seine Würde, ebenso wie seine Stellung im durch die Kunst zur Kunst erhobenen organischen Ganzen des Lebens.

3. Das Musikdrama: Versuch einer praktischen Umsetzung des Gesamtkunstwerk-Konzeptes

Wagners Kunsttheorie ist zielgerichtet und pragmatisch orientiert. Mit folgenden Worten distanziert er sich kompromisslos von der stark zur

⁵⁶⁸ In *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters* (1962) beschreibt McLuhan die Kommunikationsverhältnisse in der Zeit der elektronischen Medien als ein globales Dorf. Die Koexistenz in diesem globalen Dorf bietet auf individueller sowie interkultureller Ebene neue Möglichkeiten, da sie jedoch extern bedingt ist, birgt sie auch Gefahren in sich. Aufgrund der radikal beschleunigten Kommunikation und der Minimalisierung des Abstands ist das globale Dorf „a place of arduous interfaces and very abrasive situations.“ (McLuhan, Marshall Violence as a quest for Identity. In: Stephanie McLuhan/David Staines (Hrsg.), *Understanding Me: Lectures and Interviews*. Toronto 2003, S. 265) Später spricht McLuhan vom ‚globalen Theater‘, um die aktive Rolle des einzelnen zur Gestaltung des Ganzen zu betonen. Die neue Verhältnisse liegen der Kunst nach: „When the planet was suddenly enveloped by a man-made artifact, Nature flipped into art form. The moment of Sputnik was the moment of creating Spaceship Earth and or/the global theatre. Shakespeare at the Globe had seen all the world as a stage, but with Sputnik the world literally became a global theatre with no more audiences, only actors.“ (McLuhan, Marshall *The End of the Work Ethic*. Ebd., S. 200)

⁵⁶⁹ Vgl. mit folgendem Ausschnitt: „Die menschliche Kunst der Zukunft wird, in dem ewig frisch und kräftig grünenden Boden der Natur festwurzeln, von da aus zu den ungeahntesten Höhen sich erheben, denn ihr Wachstum geht eben von unten nach oben, wie das des Baumes aus der Erde in die Lüfte, von der Natur des Menschen in den weiten Geist der Menschheit.“ (KuR, GS, Bd. 10, S. 42)

⁵⁷⁰ Diese Überzeugung Wagners wird ästhetisch im Schluss der *Götterdämmerung* umgesetzt: Während der letzten drei Minuten hört man nur orchestrale Musik. Der Kreis schließt wie er im Rheingold eröffnet wurde und alles kehrt zu seinem Ursprung zurück, nämlich zu den Gewässern des Rheins, zur Natur. (Vgl. Schnebel, Dieter, *Der ‚Ring‘ als Gesamtkunstwerk*. In: Bermbach (Hrsg.), *In den Trümmern der eignen Welt*, S. 73)

⁵⁷¹ KuR, GS, Bd. 10, S. 39.

Utopie tendierenden romantischen Auffassung von Kunst, Künstler und Kunstwerk:

„Das absolute Kunstwerk, das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll, – ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie.“⁵⁷²

Im Sommer 1848 beginnt Wagners Beschäftigung mit dem Nibelungenstoff und somit die Entstehungsgeschichte seines Opus Magnum. Er beruft sich auf das Rechts des Künstlers, „eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen“⁵⁷³ und unternimmt mit dem *Ring des Nibelungen* den gewagten Versuch, einerseits die Kulturrevolution direkt mittels seiner Kunst durchzuführen, andererseits das Drama der Zukunft selbst zu kreieren. In der 26-jährigen Kompositionsgeschichte des Werkes wurde so vieles revidiert, unterschiedlich akzentuiert, verneint und ausgelassen, dass mit Recht auf die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen der Ideologie des Gesamtkunstwerks und der dramaturgischen Praxis des Musikdramas,⁵⁷⁴ wie auch auf die Divergenz der den einzelnen Dramen der Tetralogie zugrunde liegenden Ästhetik⁵⁷⁵ hingewiesen wird. Wurde der *Ring* aus dem Geist der Revolution geboren, so wird er von einem tief verwandelten Künstler beendet, der inzwischen mit Schopenhauers Philosophie vertraut ist und die Einflüsse Bakunins und Feuerbachs zurückgelassen hat.⁵⁷⁶ Die drei verschiedenen Fassungen des Schlusses der Tetralogie sind das anschaulichste Beispiel für diesen Wandel Wagners geistiger Orientierung. War die Tetralogie ursprünglich als eine moderne Adaption der griechischen Tragödie gedacht, so ist Siegfried am Ende „weder Held noch tragisch“, während das Werk mit seiner Aufführung in Bayreuth „Züge eines Mysterienspiels“⁵⁷⁷ annimmt. Trotzdem stellt das Werk einerseits quasi den Prototyp eines Musikdramas dar.⁵⁷⁸ Anderer-

⁵⁷² Wagner, Richard, Eine Mitteilung an meine Freunde (1851). In: SSD 4, S. 234.

⁵⁷³ OuD, GS, Bd. 11, S. 335.

⁵⁷⁴ Vgl. Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 70.

⁵⁷⁵ Hingewiesen sei vor allem auf Wagners gewandelte Sicht der Musik in ihrer Beziehung zu den anderen Künsten. Dazu siehe: Stein, Jack M., Richard Wagner and the synthesis of the arts. Detroit 1960.

⁵⁷⁶ Vgl. Mayer, Hans, Der »Ring« als bürgerliches Parabelspiel. In: Herbert Barth (Hrsg.), Bayreuther Dramaturgie. Der Ring des Nibelungen. Stuttgart/Zürich 1980, S. 197.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Vgl. Dahlhaus, Konzeption, S. 21.

seits bietet es mehr als die anderen Werke Wagners die geistigen Voraussetzungen für die sozialpolitische Erweiterung des Ästhetischen und seine Beziehung zur vielschichtigen Konzeption des Gesamtkunstwerks. Die Analyse der ästhetischen Identität des Musikdramas am Beispiel der *Ring-Tetralogie* ist daher nicht nur für das Verständnis der Gattung unentbehrlich, sondern auch für die bessere Evaluation des Gesamtkunstwerk-Konzeptes notwendig, zu dem das Musikdrama im Grunde tendiert, auch wenn es eine weitaus engere Konzeption darstellt.⁵⁷⁹

3.1. Der Stoff: Vom Mythos zum Kunstmythos

Der Stoff des Musikdramas ist durch dessen Zielsetzung bedingt. Als den eigentlichen Inhalt seines Werkes versteht Wagner den ursprünglichen und unverstellten Menschen. Das ist „das einzig Wahre und notwendige“⁵⁸⁰ und in künstlerischer Hinsicht „das höchste Mitteilbare und zugleich überzeugend Verständlichste“.⁵⁸¹ In seiner *Mitteilung* erklärt er die Aufgabe seines Musikdramas sowie überhaupt aller Kunst: „Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinemenschliche.“⁵⁸² Diese authentische Qualität, die die entfremdete moderne Welt verloren hat, sieht er im Mythos bewahrt, den er konsequent als den idealen Stoff für das Musikdrama begreift.

In den mythischen Erzählungen von Göttern und Helden erkennt Wagner Archetypen menschlichen Denkens, Fühlens und Handelns sowie den Versuch des Menschen, die Welt und sich selbst zu deuten und zu erkennen.⁵⁸³ Vielmehr wird darin, symbolisch verdichtet, ein Stück des kosmischen Geschehens und der Weltgeschichte konserviert.⁵⁸⁴ Aufgrund seiner psychologischen und begrifflichen Tiefe, aber auch durch seine Verwurzelung in der Kreativität des Volksgeistes, ist der Mythos von immanenter Aktualität:

⁵⁷⁹ Vgl. Bermbach, *Der Wahn*, S. 190.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 181.

⁵⁸¹ Ebd., S. 178.

⁵⁸² Eine Mitteilung, SSD 4, S. 318.

⁵⁸³ Vgl. OuD, GS 11, S. 141.

⁵⁸⁴ Vgl. mit der Betitelung des Aufsatzes Wagners *Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage* (1849).

„Das unvergleichliche des Mythos ist, daß er jeder Zeit wahr und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten.“⁵⁸⁵

Bei Wagner, der im Mythos die Erfüllung zweier für seinen Kunstbegriff entscheidender Kriterien findet, der Zeitenthobenheit und der unmittelbaren Sinnfälligkeit,⁵⁸⁶ erweist sich dieser als das künstlerische Material schlechthin. Da er die einzige Sprache ist, die, mit dem Begriff Carl Jungs zu sprechen, das kollektive Unterbewusstsein auszudrücken vermag und zugleich für die gesamte Menschheit verständlich ist, wird durch seine Integration in das Kunstwerk dessen allgemeine und interkulturelle Mitteilbarkeit ermöglicht. Zur Bekräftigung dieser Theorie beruft sich Wagner auf sein künstlerisches Vorbild, die ideale Kunstform der antiken Tragödie. Ebenso wie diese einst „die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und Geistes des griechischen Mythos“⁵⁸⁷ war, der wiederum „das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung“⁵⁸⁸ darstellte, so soll das Musikdrama den modernen Mythos künstlerisch vollenden. Den Prozess der kreativen Kunstgestaltung formuliert Wagner mythozentrisch um wie folgt:

„Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchsten denkbaren Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen.“⁵⁸⁹

In einer unpoetischen Zeit, in der die Glaubwürdigkeit der Mythen längst verklärt worden ist, und die Blüte der Gattungen des Romans und des Schauspiels Indizien der Herrschaft des Faktischen über das Mythische darstellen, wird für Wagner die Suche nach dem modernen Mythos zu einer literarischen und überhaupt kulturellen Herausforderung. Neben der

⁵⁸⁵ OuD, GS 11, S. 172.

⁵⁸⁶ Vgl. Kunze, S. 181.

⁵⁸⁷ OuD, GS 11, S. 141.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 142.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 196.

„Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst“⁵⁹⁰ ist er auch davon überzeugt, dass eine direkte Verwendung des griechischen Mythos für sein Drama nicht von Vorteil wäre. Obwohl der ständige Versuch, mit seinem Werk an die griechische Tragödie anzuknüpfen,⁵⁹¹ sowie die Paralleltäten zwischen seinem Mythos und den altgriechischen Mythen unübersehbar sind, distanziert sich Wagner vom heidnischen Stoff: In der griechischen Mythologie sieht er ein zeitgeschichtlich abgenutztes und oft denunziertes Material,⁵⁹² das der modernen Welterfahrung nicht mehr entspricht und daher das oberste Prinzip des Gesamtkunstwerks, nämlich die Einheit von Form und Inhalt, nicht mehr gewährleisten kann. Wagner sieht sich daher mit der Aufgabe konfrontiert, den mythischen Stoff des Dramas der Zukunft selbst zu kreieren⁵⁹³ und somit die romantische Utopie der neuen Mythologie zu erfüllen.

In engem Zusammenhang mit seinen kulturpolitischen Gedanken bezüglich des Vorhandenseins einer deutschen Identität einerseits und seinem Glauben an einen allen nationalen Mythen zugrunde liegenden Urmythos andererseits, wendet sich Wagner den deutschen, germanischen und nor-

⁵⁹⁰ Eine Mitteilung, SSD 4, S. 413. Im Sommer 1848 berücksichtigt Wagner noch zwei unterschiedliche Stoffe als Grundlage für sein Musikdrama: zum einen den mythischen Helden des Mittelalters, Siegfried, zum anderen die geschichtliche Gestalt des Deutschen Kaisers Friedrich Barbarossa. Als er zwischen den dramatischen Entwürfen *Siegfried* und *Friedrich der Rotbart* eine Wahl zu treffen hatte, entschied er sich endgültig für den mythischen Stoff. Diese Auffassung des Vorrangs des Mythischen erinnert an die Aristotelische These vom Vorrang der Dichtung. In der *Poetik* heißt es, dass der Unterschied zwischen Historiker und Dichter darin liege, „daß der eine darstellt, was wirklich geschehen ist, der andere dagegen, was geschehen müsste. Deshalb ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung. Die Dichtung nämlich stellt eher etwas Allgemeines, die Geschichtsschreibung Einzelnes dar.“ (Aristoteles, *Poetik*. In: Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, 2008, §. 9, S. 14)

⁵⁹¹ Vgl. Kröplin, Eckart, Die Faszination des Mythos für das Gesamtkunstwerk Theater. In: Bermbach/Borchmeyer (Hrsg.), *Ansichten des Mythos*, S. 115.

⁵⁹² Ebd., S. 107.

⁵⁹³ An dieser Stelle widerspricht sich Wagner selbst. Obwohl er im *Kunstwerk der Zukunft* den Mythos als die vom Volk erschaffene Religion der Zukunft betrachtet, so unternimmt er dennoch mit der *Ring*-Dichtung den Versuch, „den Mythos der befreiten Zukunftsgesellschaft individualistisch zu entwerfen und damit das utopische Telos der Weltgeschichte kraft eigener Machtvollkommenheit zu realisieren.“ (Fornoff, S. 226) Und doch erfüllt er mit dieser ‚Initiative‘ Schellings Behauptung, dass „jeder große Dichter berufen sey, von dieser noch im Werden begriffenen (mythologischen) Welt, von der ihm seine Zeit nur einen Theil offenbaren kann, – von dieser Welt, sage ich, diesen ihm offenbaren Theil zu einem Ganzen zu bilden und aus dem Stoff derselben sich seine Mythologie zu schaffen.“ (Schelling, *Philosophie der Kunst*, I. Abschnitt, §. 42, S. 89)

dischen Mythen und Sagen des Mittelalters zu.⁵⁹⁴ Über seine individuelle Recherche hinaus, profitiert er von der erhitzten Nibelungen-Rezeption in der deutschen Philologie seit Beginn des 19. Jahrhunderts: Mit einer Reihe von Übersetzungen, Vorlesungen und Publikationen, unter anderem von den Geschwistern Grimm, Karl Simrock und Ludwig Uhland, war das Nibelungenlied in den geistigen Vordergrund gerückt und bereits als Stoff künstlerischen Schaffens verwendet worden.⁵⁹⁵ Von seinen primären und sekundären Quellen berichtet Wagner in einem Brief im Winter 1856. Diese umfassen unter anderem *Die Deutsche Mythologie* von Jacob Grimm, *Die Deutsche Heldensage* von Wilhelm Grimm, das *Deutsche Heldenbuch*, das *Nibelungenlied*, die *Prosa-* und *Lieder-Edda*, die altnordischen *Thidrekssaga* und *Völsunga-Saga* sowie Snorri Sturlusons mittelalterliches Werk *Heimskringla*.⁵⁹⁶ Seine Lektüre habe Wagner „durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos“ getragen, wo der „wirkliche, nackte Mensch“, „der wahre Mensch überhaupt“⁵⁹⁷ aufbewahrt worden sei. Durch seine komparatistische Mythosforschung konnte er den Keim seines Stoffes wahrnehmen und „die herrliche Gestalt

⁵⁹⁴ Seine endgültige Wendung zum Mythos bezeichnet Wagner als das Eintreten in eine „Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn.“ (Eine Mitteilung, SSD 4, S. 320)

⁵⁹⁵ Vgl. Kröplin, S. 107-110.

⁵⁹⁶ In einem Brief an Franz Müller vom 09.01.1856 schreibt Wagner aus dem Zürcher Exil: „Ohne weitere Bitterkeit, ich weiss nicht, ob ich je meine Nibelungen beenden werde, und könnte, selbst unter den günstigsten Annahmen, somit jetzt nicht den Zeitpunkt bezeichnen, wann Ihre Arbeit zu erscheinen hätte. Wollen Sie demnach, ganz auf das Unbestimmte hin, sich immer jetzt schon damit befassen, so gebe ich Ihnen für heute nur noch die Quellen an, deren Studium mich seiner Zeit für meinen Gegenstand reifte: Sie finden sie auf dem beiliegenden Zettelchen.“ (Wagner, Richard, *Sämtliche Briefe*. Hrsg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf (Bd. I-IV), Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner (Band VI-VIII). Leipzig 1967ff. (zitiert als SB + Bandzahl). Hier Bd. VII, S. 336) Die vollständige nummerierte Liste der auf der Zettelbeilage genannten Quellen lautet: „1. Der Nibelungen Noth u. die Klage, herausgeb. von Lachmann. 2. „Zu den Nibelungen etc.“ von Lachmann. 3. Grimm's Mythologie. 4. „Edda“. 5. „Volsunga-Saga“ (Übersetzt von Hagen-Breslau.) 6. „Wilkina- und Niflungasaga“. (ebenso. –) 7. Das deutsche Heldenbuch – alte Ausgabe. auch erneuert von Hagen. – Bearbeitet in 6 Bänden von Simrock. – 8. „Die deutsche Heldensage“ von Wilh. Grimm. 9. „Untersuchungen zur deutschen Heldensage“ von Mone – (sehr wichtig) 10. „Heimskringla“ - übersetzt von Mohnike. (glaub' ich !) (nicht von Wachter – schlecht.)“ (Ebd., S. 336f.)

⁵⁹⁷ Eine Mitteilung, SSD 4, S. 312.

des Siegfried [...] von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer menschlichen Erscheinung“⁵⁹⁸ entdecken.

Obwohl Wagner die romantische Mythosauffassung teilt, der zufolge der Mythos ein kollektives Volksprodukt ist, lässt er keinen Zweifel daran, dass der *Ring*-Mythos sein eigener ist.⁵⁹⁹ In seiner *Mitteilung* kündigt er die *Ring*-Tetralogie folgendermaßen an: „Ich beabsichtige meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel voranzugehen hat [...].“⁶⁰⁰ Der *Ring*-Mythos ist kein natürlicher Mythos, wie der altgriechische, sondern eine bewusste artifizielle Setzung, die ihre mythische Qualität erst im Werk annimmt.⁶⁰¹ Der Komponist profitiert von der Deutungsneutralität und der damit verbundenen Offenheit für Neudeutungen, welche die von ihm wiederentdeckten mittelalterlichen Mythen aufweisen. Sie gestatten ihm eine freiere Gestaltung seines Stoffes sowie dessen Verwendung als mythisches Kleid der eigenen sozialrevolutionären Thesen. Man kann mit Recht behaupten, dass beim *Ring* der Mythos aus dem politisch-ästhetischen Konzept entsteht und nicht umgekehrt: „Wir erleben nicht ‚die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘ (Nietzsche), sondern die Geburt des Mythos aus dem Geiste des Musiktheaters.“⁶⁰² Beim *Ring*-Mythos lassen sich hinsichtlich Verarbeitung und Künstlichkeit zwei Ebenen feststellen: Einerseits ist er das Produkt einer legitimen und notwendigen, vom Dichter umgesetzten Anpassung eines mythischen Stoffes, analog z.B. zu den unterschiedlichen Adaptionen der Mythen der verschiedenen altgriechischen Sagenkreise durch Aischylos, Sophokles, Euripides und andere Dramatiker; andererseits ist er das synthetische Ergebnis einer originellen Arbeitsweise Wagners mit dem mythischen Material, welche Kompilation, Änderung und Innovation umfasst.

Wagners mythischer Ausgangspunkt ist der in vielen unterschiedlichen Manifestationen entdeckte Siegfried-Mythos, den er ursprünglich in einem Drama über Siegfried verarbeiten wollte. Bald jedoch erachtet er es als notwendig, seinen Stoff auszuweiten, um den ideologischen Horizont, den

⁵⁹⁸ Eine Mitteilung, SSD 4, S. 312. Wagner nimmt hier die Mythos-Definition von Claude Lévi-Strauss vorweg, indem er „die dem Mythos inhärente Dialektik von Struktur und Manifestation“ thematisiert. (vgl. Ingenschay-Goch, Dagmar, Richard Wagners neu erfundener Mythos. Zur Rezeption und Reproduktion des germanischen Mythos in seinen Operntexten. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 311) Bonn 1982, S. 17)

⁵⁹⁹ Vgl. Bermbach, Der Wahn, S. 197.

⁶⁰⁰ Eine Mitteilung, SSD 4, S. 343.

⁶⁰¹ Vgl. Kunze, S. 182.

⁶⁰² Schnädelbach, Herbert, 'Ring und Mythos'. In: Udo Bermbach (Hrsg.), In den Trümmern der eignen Welt, S. 150.

er in ihm entdeckte, adäquat vermitteln zu können.⁶⁰³ Auf seinem Weg von den mythischen Vorlagen und den verschiedenen Manifestationen des Mythos hin zum Kunstmythos wendet er eine Technik an, die mit der Terminologie der strukturalen Mythosanalyse Claude Lévi-Strauss' als *bricolage* (Bastelei) bezeichnet werden kann und in Anklängen an die filmische Montagetechnik erinnert. Dabei entnimmt er dem *Nibelungenlied*, der *Edda* und den *Erzählungen der Skalda* verschiedene Mythen, die dem gewünschten Handlungsverlauf dienen, neutralisiert die Funktion, die sie in ihrem ursprünglichen Kontext einnahmen, um sie schließlich im Rahmen einer neuen Kombinatorik zu integrieren.⁶⁰⁴ INGENSCHAY-GOCH spricht von einem „Konglomerat verschiedener Mythemelemente, die erstmals bei Wagner durch eine Handlungsachse miteinander verbunden werden.“⁶⁰⁵ Mittels dieser Technik gelingt ihm die Erneuerung des Siegfried-Mythos und die Stilisierung Siegfrieds „zu dem Produkt außergewöhnlicher Umstände“,⁶⁰⁶ zum freien Helden. Die Dramen *Siegfried* und *Götterdämmerung* sind hauptsächlich Produkte einer kontaminierten Reproduktion des Siegfried-Mythos. Darüber hinaus konzipiert Wagner die Einbettung des Heldenmythos im Rahmen eines Göttermythos, der teils Produkt der *bricolage*-Technik, teils innovativ ist, und der zum Inhalt der Dramen *Rheingold* und *Walküre* wird. Durch ihn wird der Siegfried-Mythos neu konditioniert und in eine soziale Dimension erhoben. Die Dramen *Rheingold* und *Walküre* stellen somit die allgemeingültige, überzeitliche Projektionsfläche des Individuellen und zeitlich Beschränkten dar. Kosmogonischer Göttermythos und natürlicher Heldenmythos berühren einander durch einen Handlungsgegenstand, den Ring: Diesem verleiht Wagner, anders als bei der *Edda* und *Skalda*, eine überdimensiona-

⁶⁰³ In einem Brief an Liszt erklärt Wagner diese Notwendigkeit: „In diesen beiden Dramen [sc. *Der Junge Siegfried* und *Siegfrieds Tod*] blieb eine Fülle nothwendiger Beziehungen einzig der Erzählung, oder gar der Kombination des Zuhörers überlassen [...]. Ich muß daher meinen ganzen Mythos, nach seiner tiefsten und weitesten Bedeutung, in höchster künstlerischer Deutlichkeit mittheilen, um vollständig verstanden zu werden; Nichts darf von ihm irgendwie zur Ergänzung durch die Reflexion übrig bleiben: jedes unbefangene menschliche Gefühl muß durch seine künstlerischen Wahrnehmungsorgane *das Ganze* begreifen können, weil es dann auch erst das *Einzelne* richtig in sich aufnehmen kann.“ (20.11.1851, SB IV, S. 186f.) Dahlhaus weist darauf hin, dass das im *Ring* angewandte Ideal der vollständigen Vergegenwärtigung paradoxerweise dem Paradigma der Operndramaturgie folgt: Anders als bei der ‚epischen Exposition‘ des Dramas, ist die Operndramaturgie präsentierend statt analytisch. Somit steht der *Ring* im Gegensatz zum Aristotelischen Idealtypus des Dramas und zu *Oedipus Rex*. (vgl. Dahlhaus, *Konzeption*, S. 20)

⁶⁰⁴ Vgl. Ingeschay-Goch, S. 68.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 65.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd., S. 70. So zum Beispiel die Geburt Siegfrieds aus dem Inzest der Zwillingschwister aus der Völsunga-Saga.

le Bedeutung, was gleichsam ein Indiz für den an den stofflichen Vorgaben vollzogenen Kunstgriff darstellt. Der Ring avanciert „zum Motor eines Göttermythos, der den Siegfried-Mythos erst bedingt und der im Folgenden laufend in diesen einbricht.“⁶⁰⁷

Wagners innovativer Umgang mit dem mythischen Material zielt bewusst auf Abstraktheit, weil diese die notwendige Voraussetzung für die höchste Intensität und Eindringlichkeit des musikdramatischen Werkes und des Ideendramas ist, das Wagner kreieren will.⁶⁰⁸ In der *Ring*-Tetralogie ist es Wagner auf monumentale Weise gelungen, „das erhabene Tableau einer mehr als zweitausendjährigen Schicksalskette“⁶⁰⁹ zu integrieren. Obwohl sie sich konkret als eine mythisch kodierte Botschaft über die eigene Zeit, genauer als eine sozialpolitische Allegorie über Aufstieg und Verfall der kapitalistischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, entziffern lässt, wie es z.B. BERNARD SHAW tut,⁶¹⁰ erhebt sie einen immanenten Universalitätsanspruch: Ebenso wie die klassische Tragödie von Aischylos und Sophokles, charakterisieren den *Ring* ebenfalls die archetypische Kollision zweier gleichberechtigter Prinzipien sowie die Notwendigkeit der Aufhebung des Konfliktes und der Versöhnung. Die antagonistischen Prinzipien im *Ring* – auch – sind Liebe und Macht.⁶¹¹ Und obwohl Wagner in den drei Fassungen der Schlusszene der *Götterdämmerung* die Bedeutung des Aktes ihrer Versöhnung in einer alterierten Perspektive betrachtet, wird diese doch immer identisch dargestellt, mit der Rückgabe des Rings an die Rheintochter und dem Ende der Unterdrückung der Nibelungen, was zugleich bedeutet: des jeweiligen Unterdrückten.

⁶⁰⁷ Ingeschay-Goch, S. 51.

⁶⁰⁸ Vgl. Kunze, S. 185.

⁶⁰⁹ Kneif, Tibor zitiert nach Ingeschay-Goch, S. 131.

⁶¹⁰ In *The perfect Wagnerite* (1898) betrachtet Shaw die Tetralogie als zeitgeschichtlich begrenzte soziale Allegorie, die schon in seinen Tagen anachronistisch erscheint: „Wagner, however, was not the man to allow his grip of a great philosophic theme to slacken even in twenty-five years if the theme still held good as a theory of actual life. If the history of Germany from 1849 to 1876 had been the history of Siegfried and Wotan transposed into the key of actual life, Night Falls On The Gods would have been the logical consummation of Das Rheingold and The Valkyrie instead of the operatic anachronism it actually is. But, as a matter of fact, Siegfried did not succeed and Bismarck did. Roeckel was a prisoner whose imprisonment made no difference; Bakoonin broke up, not Walhall, but the International, which ended in an undignified quarrel between him and Karl Marx. The Siegfrieds of 1848 were hopeless political failures, whereas the Wotans and Alberics and Lows were conspicuous political successes.“ (Major critical Essays. The quintessence of Ibsenism. The perfect Wagnerite. The sanity of art. By Bernard Shaw. London 1948, S. 239)

⁶¹¹ Vgl. Bremer, Dieter, Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie. In: Borchmeyer (Hrsg.), Wege des Mythos, S. 49ff.

3.1.1. Musikalisierung des Mythos: ‚Gefühlwerdung des Verstandes‘

Nietzsche beschrieb den *Ring* als „ein ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens.“⁶¹² In seiner *Nibelungen*-Tetralogie stellt Wagner epische Überlieferungen von der germanischen Urzeit bis in die europäische Neuzeit mit musikdramatischen Mitteln dar. Dem Anspruch des Gesamtkunstwerks nach, soll jedoch dieser reiche geistige Gehalt das Gefühl ansprechen. „Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl“,⁶¹³ schreibt Wagner in *Oper und Drama*. Das ästhetische Ideal der Gefühlwerdung des Verstandes bei Wagner lässt sich in doppelter Weise verstehen: einerseits als „das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk“,⁶¹⁴ das heißt die Verdeckung der kompositionstechnischen Grundlage des Werkes; andererseits als eine entrationalisierte und historisch neutralisierte Mitteilung über die Welt im Rahmen eines durch bewusste Reflexion gestalteten dramatischen Werkes. Wagners Umgang mit dem mythischen Stoff ist durch dieses Prinzip bedingt. Sein Material organisiert er bewusst, nahezu wissenschaftlich, um die sozialpolitische Aussage hinter einer oberflächlichen, aber durchaus reflektierten mythischen Naivität zu verstecken. Ein Vergleich der ersten Prosaentwürfe zum *Ring*, *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* (1848) und *Die Wibelungen; Weltgeschichte aus der Sage* (1849) mit der Endfassung der *Ring*-Dichtung, dem ‚Libretto‘, lässt eine zunehmend elaborierte Mythisierung⁶¹⁵ feststellen. HORST TURK beschreibt diese Verlagerung als ein Manöver „aus der Position des Interpretandums in die Position des Interpretaments“.⁶¹⁶

Der durch dichterische Absicht strukturierte Kunstmythos geht bei Wagner nicht ins gesprochene Drama, sondern ins Musikdrama über. Mit der Vertonung der Dichtung zum *Ring* wird das Prinzip der Gefühlwerdung des Verstandes auf einer neuen und höheren Ebene weitergeführt. Denn erst mit der Musikalisierung des Mythos gelangt die Gefühlwerdung des in ihm kodifizierten Verstandes zur Vollkommenheit, während das Gefühl seinen Höhepunkt erreicht. Wie LÉVI-STRAUSS bemerkt, sind Mythos und

⁶¹² Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth, KSA 1, §. 9, S. 485.

⁶¹³ OuD, GS 11, S. 187.

⁶¹⁴ Ebd., S. 186.

⁶¹⁵ Vgl. Ingenschay-Goch, S. 137. Zum Weg von den Entwürfen zum Libretto der Tetralogie siehe: Otto Strobel (Hrsg.), Richard Wagner, Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. München 1930.

⁶¹⁶ Turk, Horst, *Philologische Grenzgänge. Zum Cultural Turn in der Literatur*. Würzburg 2003, S. 320. Beim *Ring* haben wir „statt des historischen re-enactment der Geschichte, statt der historischen Arbeit am Mythos einen Fall der mythologischen Arbeit an der Geschichte vor uns.“ (ebd.)

Musik mit einer Affinität zueinander verbunden, die auf ihrer gemeinsamen Möglichkeit beruht, Ursprüngliches und Überzeitliches darzustellen und den Rezipienten mit seinen gesellschaftlichen (Mythos) oder physiologischen (Musik) Wurzeln zu verbinden. Daher sind sie zwei Zeichensysteme, welche die Einschränkungen der artikulierten Sprache transzendieren.⁶¹⁷ Er hebt hervor, dass Wagner im *Ring* „diese Art von Verbundenheit in außergewöhnlicher Weise hergestellt“⁶¹⁸ und dabei sogar die wichtige Entdeckung gemacht habe, „daß die Struktur der Mythen sich mittels einer Partitur enthüllt.“⁶¹⁹

Entsprechend den Leitlinien für das Gesamtkunstwerk, nämlich den Prinzipien der Einheit von Form und Inhalt und der kompletten Integration seiner Bestandteile, wird im *Ring* der Übergang zur Musik nicht willkürlich und extern vollzogen, sondern organisch aus dem Mythos heraus.⁶²⁰ Wagner beschreibt in *Oper und Drama*, dass der Bestand des dramatischen Kunstwerks eine gewisse Organisation des mythischen Materials voraussetzt, welche die folgenden zentralen Komponenten umfasst: die richtige Wahl einer starken, dem Gefühl mitteilbaren Handlung,⁶²¹ ihre Erhöhung durch das die Phantasie mobilisierende Wunder,⁶²² die Rechtfertigung der Handlung aus ihren ebenfalls verstärkten Motiven heraus⁶²³ und schließlich einen Menschen als Hauptfigur, der seine Individualität zum Ausdruck eines reinmenschlichen Gefühls einsetzt.⁶²⁴ Der motivisch gut vorbereitete, starke Handlungsmoment der Äußerung dieses Gefühls drängt unmittelbar und notwendig in den musikalischen Ausdruck:

⁶¹⁷ Vgl. Lévi-Strauss, Claude, Wagner – Vater der strukturalen Analyse der Mythen. In: Barth (Hrsg.), Bayreuther Dramaturgie, S. 295.

⁶¹⁸ Ebd., S. 289.

⁶¹⁹ Ebd., S. 291. Da die Musikalisierung des Mythos, oder seine ‚Analyse‘ durch die Musik die Annahme einer synchronisch-inneren Struktur dessen neben der diachronisch-narrativen voraussetzt, erkennt Lévi-Strauss in Wagner „den unabweisbaren Vater der strukturalen Analyse der Mythen“. (In: *Das Rohe und das Gekochte*, zitiert nach Dahlhaus, Carl, Musik als strukturaler Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und ›Der Ring des Nibelungen‹. In: Borchmeyer (Hrsg.), S. 64)

⁶²⁰ Wagner, so wie Debussy, ist für Lévi-Strauss ein Komponist *des Mythos*, im Unterschied zu den Komponisten des *Codes* einerseits (z.B. Bach und Strawinsky) und den Komponisten der *Botschaft* andererseits (z.B. Beethoven und Ravel). Die mythische Erzählung bilde die Grundlage der Kodifizierung seiner Botschaft. (vgl. Lévi-Strauss, Wagner – Vater der strukturalen Analyse der Mythen, S. 297)

⁶²¹ Vgl. OuD, GS 11, S. 192.

⁶²² Vgl. ebd., S. 197.

⁶²³ Vgl. ebd.

⁶²⁴ Vgl. ebd., S. 198.

„Da, wo aber das von ihm [sc. dem Dichter] Vorbereitete *wirklich* werden soll, wo er nicht mehr zu sondern und zu vergleichen, sondern das alle Wahl Verneinende und dagegen sich selbst bestimmt und unbedingt Gebende, das entscheidende und bis zur entscheidenden Kraft gestärkte Motiv in dem Ausdrucke eines notwendigen, gebieterischen Gefühles selbst sich kundgeben lassen will – da kann er mit der nur schildernden, deutenden Wortsprache nicht mehr wirken, *außer wenn er sie eben so steigert*, wie er das *Motiv* gesteigert hat, und dies vermag nur ihren Erguß in die *Tonsprache*.“⁶²⁵

Direkt nach der Vervollständigung der Dichtung zum *Ring*, in deren Zuge die Gefühle ausdrückenden Handlungsmomente vorbereitet wurden, befasst sich Wagner mit der Vertonung des *Rheingolds*. Seinen *modus operandi* beim Übergang vom Text zur Musik skizziert er in seinem *Epilogischen Bericht* (1872):

„Mit dem „Rheingold“ beschrift ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten.“⁶²⁶

Wagner beschreibt hier seine Komposition – nicht ohne Übertreibung, wie Dahlhaus bemerkt⁶²⁷ – als ein lückenloses Gewebe voneinander abgeleiteter musikalischer Motive, welche sich von naturhaften Grundmotiven zu Trägern der Gefühlsmomente der Handlung und der Psychologisierung der Charaktere entwickeln. Durch das Verfahren der musikalischen Differenzierung eines Hauptmotivs sowie die sekundäre Methode des Zusammenwachsens ursprünglich beziehungsloser Motive,⁶²⁸ entsteht eine Motivarchitektonik, die in der Lage ist, neben der zeitlichen Aufeinanderfolge und der narrativen Verkettung des Mythos, auch dessen innerliche Zusammenhänge und versteckte Ursachen – oder, mit den Begriffen der strukturalen Analyse, sowohl seine Diachronie als auch seine Synchronie – musikalisch sinnfällig zu machen. Das heißt, erst mit der Musikalisierung des Mythos wird die Vielschichtigkeit und der intellektuelle Reichtum seines Inhalts, in denen nach Wagner der eigentliche Vorteil des mythi-

⁶²⁵ OuD, GS 11, S. 199.

⁶²⁶ Wagner, Richard, Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten (1871). In: SSD 6, S. 266.

⁶²⁷ Vgl. Dahlhaus, Musik als strukturaler Analyse des Mythos, S. 66.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 72.

schen Materials gegenüber dem historischen besteht, zur Geltung gebracht. Anders als in der Oper und im gesprochenen Drama, wo das Gegenwärtige und Unmittelbare wichtiger ist, verknüpfen sich im *Ring* die zeitübergreifenden mythischen Vorgänge auf musikalischer Ebene mit ‚Ahnungen‘ und ‚Erinnerungen‘, wie es in *Oper und Drama* heißt.⁶²⁹ Mit der leitmotivischen Komposition, getragen vom Orchester als Mittel der „Archaisierung von Vorgängen“ und der „tönenden Psychologisierung“,⁶³⁰ gelingt es Wagner im Rahmen der geschlossenen dramatischen Form, „über das Gegenwärtige hinauszugreifen und die sichtbaren Momente durch reflexive zu ergänzen“⁶³¹ und so ein höheres als das faktische, ein dem Gefühl zugängliches Wissen, zu ermöglichen.⁶³²

Wagner fasst seinen *Ring*-Mythos als ein Vehikel des Gefühlswissens auf, das im Musikdrama gleichberechtigt mittels Musik, Sprache und Gebärde in ihrer Einheit zur Darstellung gelangen soll. Es ist jedoch charakteristisch, dass seine Theatralisierung gleichzeitig mit seiner Musikalisierung beginnt,⁶³³ was besagt, dass im Musikdrama die Musik der eigentliche Träger des Mythos ist. Im *Rheingold*, dem Vorspiel der Tetralogie, beginnt die ästhetische Darstellung des Mythos, und zwar als akustisch wahrnehmbarer Urmythos vom Anfang der Dinge. Aus dem Pythagoreischen Chaos, aus dem Ἐν καὶ Πᾶν, klingt der Ton, das um einen halben Ton tiefer als die Normalstimmung gestimmte Kontra-Es der Kontrabässe als der Ur-Ton der Ureinheit.⁶³⁴ Dieser „Grund-Eindruck bewegter Ruhe“⁶³⁵ löst sich in das fundamentale Naturmotiv des Es-Dur Akkordes auf. Dieses instrumentale Vorspiel stellt nicht nur den musikalischen Ursprung des Dramas dar, sondern vielmehr einen mythisch-philosophischen Archetyp, die Kosmogonie und die Natur als Anfang und Ende der Dinge. Wagner gestaltet hier mit musikalischen Mitteln ein mythisches Bild: Trotz der motivischen Bewegung und der Dynamik bleibt die Harmonik statisch und entspricht somit dem elementaren, stabilen Naturzustand.⁶³⁶ Dieses Bild entwickelt sich anschließend zu einem komplexen Mythos der Ent-

⁶²⁹ Vgl. OuD, GS 11, S. 298.

⁶³⁰ Kröplin, S. 123.

⁶³¹ Dahlhaus, Konzeption, S. 20.

⁶³² Bremer weist darauf hin, dass die Leitmotivtechnik Wagners in ihrer einheitsstiftenden Funktion im Musikdrama, ihr literarisches Korrelat in den Lichtmetaphern der *Orestie* hat. (vgl. Bremer, Vom Mythos zum Musikdrama, S. 53f.)

⁶³³ Vgl. Kröplin, S. 119.

⁶³⁴ Vgl. Finscher, Ludwig, Mythos und musikalische Struktur. In: Bermbach/Borchmeyer (Hrsg.), Ansichten des Mythos, S. 29. Man denke an die hinduistische Lehre, die Welt sei aus den Vibrationen des Urklanges *Om* entstanden oder an die Theorie des Urknalles (Big Bang).

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Vgl. Ebd., S. 32.

stehung von Macht, Vertrag und Entfremdung. Die Stabilität der Harmonik dieser Einleitung wird bald gebrochen und analog zur Handlung durch Dissonanz und musikalische Peripetie ersetzt.

Das Gewebe von Mythos und Musik gestaltet sich im *Ring* so dicht, dass man sowohl von einer Musikalisierung des Mythos als auch von einer Mythisierung der Musik sprechen kann.⁶³⁷ Mit Recht behauptet Nietzsche daher, Wagner habe mit dem Musikdrama „seine Herrschaft über ein noch unentdecktes Mittelreich zwischen Mythos und Musik begründet.“⁶³⁸

3.2. Die Synthese der Künste

Wagners Auffassung von der Synthese der Künste ist, wie STEIN gezeigt hat, an sich inkonsequent und erfährt über die Jahre eine Wandlung⁶³⁹: Während er in den Zürcher Schriften nach dem Vorbild der Aischyleischen Tragödie die dreifache Synthese der musischen Künste akzentuiert, in Relation zu denen die bildenden Künste eine nur ergänzende Rolle spielen, nimmt sein späteres Denken auf diesem Gebiet eine metaphysisch geprägte Entwicklung. Ausschlaggebend dafür ist der Einfluss der Musikästhetik Schopenhauers,⁶⁴⁰ die Wagner mit seinem Konzept vom idealen dramatischen Kunstwerk in Einklang bringen will:

⁶³⁷ In diesem Zusammenhang beobachtet Daverio: „If the *Ring* is a mythological tetralogy, it is so less because of its Norse gods and goddesses than because music itself is mythologized.“ (Daverio, John J., "Total Work of Art" or "Nameless Deeds of Music". Some Thoughts on German Romantic Opera. In: *Opera quarterly* 4 (1986/87), H. 4, S. 62)

⁶³⁸ Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth, KSA 1, §. 8, S. 477.

⁶³⁹ Vgl. Stein, v. a. S. 149-155.

⁶⁴⁰ In seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) erkennt Arthur Schopenhauer das *Ding an sich*, das innere Wesen der Welt καθ' αὐτό, im blinden Drang des Willens. In seinem System nimmt die Musik eine besondere Stellung ein. Denn sie ist „eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens selbst* [...]“ (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Dritte, verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. Leipzig 1859. Hier Buch III, §. 52, S. 304) Hier wird der metaphysische Charakter der Musik begründet: „So ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehn: was von den andern Künsten sich nicht sagen läßt.“ (ebd.)

„Mit philosophischer Klarheit hat aber erst Schopenhauer die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht. Er geht hierbei von der Verwunderung darüber aus, daß von der Musik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von jedem zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe, wodurch sie sich zunächst eben vollständig von der Poesie unterscheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranschaulichung der Idee seien.“⁶⁴¹

Die Relation zwischen den Künsten verdichtet sich ab diesem Punkt im dualen Schema der Synthese der Musik mit dem visuellen Aspekt.⁶⁴² Trotz dieser veränderten Sichtweise lässt sich argumentieren, dass Wagner von Beginn an ein intermediales Kunstwerk konzipiert, in dem die Musik, ganz dem romantischen Geist entsprechend, als „das amalgamierende Medium“⁶⁴³ der Synthese gedacht ist, das alle andere Künste mitnimmt.⁶⁴⁴

Im Musikdrama soll eine durch die dichterische Absicht bewirkte Synthese der Künste erreicht werden, welche die vollständige Vergegenwärtigung des Gefühlsinhalts des Mythos ermöglicht. Gemäß den von Wagner formulierten Richtlinien soll im Gesamtkunstwerk einerseits „jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden sein“,⁶⁴⁵ sich also mit dem höchsten Grad ihrer Ausdrucksmöglichkeiten beteiligen. Andererseits hat das übergeordnete Werk „jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zugunsten der Erreichung des

⁶⁴¹ Beethoven, GS 8, S. 149.

⁶⁴² Seine gewandelte Auffassung äußert Wagner in seinen Schriften *Zukunftsmusik* (1960), *Beethoven* (1970) und *Über die Bestimmung der Oper* (1971). Stein vermutet, dass Wagner sich dieser Schwerpunktverlagerung nicht bewusst war. Da solche Entwicklung sich notwendig im Kunstschaffen widerspiegele, ist nach ihm die Anwendung der Synthesierungstheorie von *Oper und Drama* auf die Werke Wagners ab *Siegfried* gefährlich und sollte nur sehr vorsichtig vollzogen werden. (Vgl. Stein, S. 153 und 158)

⁶⁴³ Kunze, S. 146

⁶⁴⁴ In diesem Sinne schreibt Daverio: „Wagner's *Gesamtkunstwerk* theory, even in its classic formulation in *The Art-Work of the Future* (1849), is best read in terms of the idea that it conceals, that is, as a protracted excuse for the glorification of music alone. Wagner did not need to read Schopenhauer in order to be converted to the cause of music. For all his talk about the combined presence of each art variety "in its own utmost fulness", Wagner was most anxious to show how the various arts give way to one another and are ultimately absorbed in—or put better, culminate in—the music itself.“ (Daverio, S. 63) Daher schlägt er das Wort „Gesamtmusikwerk“ als adäquater zur Beschreibung des Wagnerschen Werkes vor. (vgl. ebd., S. 62f.)

⁶⁴⁵ KdZ, GS 10, S. 158.

Gesamtzweckes aller“,⁶⁴⁶ was bedeutet, dass jede Kunstgattung für die Synthese doch einen Teil ihrer expressiven Freiheit aufopfern muss. Schließlich, im Rahmen der synthetischen Intermedialität sollen sich die Künste gegenseitig ergänzen und, trotz der Forderung nach vollständiger Integration, „bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung“ funktionieren.⁶⁴⁷ Der Widerspruch lässt sich hier jedoch auflösen, wenn man akzeptiert, dass Wagner mit der Fusion der Künste im Musikdrama kein permanentes gleichzeitiges Zusammenwirken aller Künste beabsichtigt, sondern eher eine ununterbrochene Mitteilung an das Gefühl, wobei die Auswahl, die Kombinatorik sowie das Gleichgewicht der Beteiligung der mitteilenden Künste in jedem Moment auf der Handlung als Manifestation der dichterischen Absicht begründet ist.

Unter der ‚Vereinigung der Schwesterkünste‘ versteht Wagner keine Addition der Einzelkünste. Vielmehr fordert er ihre „vollständige Verschmelzung und Synthetisierung im Sinne einer alle menschlichen Wahrnehmungsorgane gleichermaßen affizierenden Bühnenkunst“,⁶⁴⁸ die auf zwei Verwandtschaftsbeziehungen beruht, der aller Künste und der aller menschlichen Sinne miteinander. Das Musikdrama soll, mit moderner Terminologie, kein Mit- oder Nebeneinander von Medien sein sonder ihre Fusion in einem Intermedium.⁶⁴⁹ Diese Fusion ist bei Wagner bewusst musikalisch inspiriert, im Rahmen seiner Überwältigungstechnik: Durch die suggerierende Kraft der Musik soll das Musikdrama beim Rezipienten das Gefühl des Erhabenen evozieren.⁶⁵⁰ Endziel ist es, dass das reflektierende Ich des Rezipienten sich im Zuge der synästhetischen Adressierung selbst vergisst und völlig im Kunstwerk aufgeht. Die Assoziation dieses Zieles mit dem immersiven Filmerlebnis ist für den Modernen Leser einfach. Im Medium des Musikdramas sollen aber laut Wagner Publikum und Darsteller Teilhaber der gleichen Ekstase sein und ihre Befreiung vom einschränkenden Bewusstsein zugunsten einer höheren Wahrnehmung erleben. Durch den intermedialen Charakter des Musikdramas erhebt Wagner einen Universalitätsanspruch, der sich zur sozialkulturellen Dimension des Gesamtkunstwerks erweitert. Daran schließen sich Überlegungen der

⁶⁴⁶ KdZ, GS 10, S. 67.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 165.

⁶⁴⁸ Fornoff, S. 204.

⁶⁴⁹ Vgl. Rajewsky, Irina O., Intermedialität. Tübinger und Basel 2002, Glossar, S. 198f.

⁶⁵⁰ Vgl. Voigt, Boris, Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft. Hamburg 2003, S. 168-187.

modernen Medienforschung an, die das Intermedium mit utopisch-holistischen Vorstellungen verbinden.⁶⁵¹

Arbeitstechnisch lassen sich zwei zentrale Aspekte des Synthetisierungsprozesses bei Wagner identifizieren:⁶⁵² zum einen das Verhältnis zwischen Sprache und Musik – ein Thema, das schließlich für die Oper in jeder Form entscheidend ist; zum anderen das Verhältnis des dichterisch-musikalischen Werkes zu den einzelnen Komponenten seiner szenischen Realisierung, mit der das Kunstwerk erst seine Vervollkommenung erreicht. Bei richtiger Zusammenarbeit dieser Komponenten während der Aufführung des Werkes – auch wenn sie nicht gleichberechtigt sind – ist für SCHNEBEL der *Ring* „in der Tat ein Gesamtkunstwerk, insofern nämlich die verschiedenen Elemente Bühne, Licht, Personenführung, Sprache und Musik mannigfach kompositorisch durchformt und ebenfalls mannigfaltig zu einander in Beziehung gesetzt werden.“⁶⁵³

3.2.1. Die Verflechtung von Sprache und Musik

Im dritten Teil von *Oper und Drama* entwickelt Wagner seine berühmte Theorie über die Wort-Ton-Relation. Seinem Versuch einer Fusion von Sprache und Musik liegt, wie Dahlhaus bemerkt, sein Ungenügen an beiden Medien zugrunde: an der Sprache, weil sie in ihrem Mitteilungsvermögen beschränkt ist, und an der Musik, weil sie stets von einem Daseinsrecht abhängig ist.⁶⁵⁴ Wagners Bestimmung des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Ton- und Wortsprache ist ambivalent:⁶⁵⁵ Einerseits ist die Musik als eine Art Übersprache das „Mutterelement, aus dessen Schosse [...] das Wort und die Wortsprache“⁶⁵⁶ hervorgegangen sind. Sie ist zugleich Ursprung und Telos der artikulierten Sprache und setzt daher den Maßstab für die Vergestaltung des Musikdramas. Andererseits jedoch ist sie ständig durch die Sprache bedingt, mit der sie sich zum Gebären des Musikdramas vereinen muss.

⁶⁵¹ Vgl. McLuhan: „Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen.“ (McLuhan, Marshall, Die magische Kanäle. Understanding Media. Basel/Dresden 1994, S. 95)

⁶⁵² Vgl. Fornoff, S. 205.

⁶⁵³ Schnebel, Dieter, Raumkompositionen, Lichtspiele, Bewegung der Personen bei Wagner. In: Neue Zeitschrift für Musik 135, 1974, S. 72.

⁶⁵⁴ Vgl. Dahlhaus, Konzeption, S. 37.

⁶⁵⁵ Vgl. Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 111.

⁶⁵⁶ OuD, GS 11, S. 210.

Die Verbindung beider Sprachen beginnt bei Wagner mit der Dichtung des Librettos, und zwar bereits in der Mikrostruktur der Wortsprache. In den Zellen der Sprache, den Vokalen und Konsonanten, erkennt er die Dialektik von Gefühl und Sinn, Ton und Wort. Jeder Vokal ist „nichts anderes, als der verdichtete Ton“⁶⁵⁷ der in der Entstehungsphase der Sprache durch seine Bekleidung mit Konsonanten in Sprachwurzeln konkretisiert wurde, „aus deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unserer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet ist“.⁶⁵⁸ Die Sprache verfügt nach Wagner über eine natürliche Musikalität, die in früheren Zeiten präsenter war als in den modernen, verstandesorientierten Sprachen, und sich als intensive Prosodie manifestierte, als lebendige Melodik und Rhythmik der Rede. Da die nackte prosaische Sprache der Moderne mit dem Gefühlsausdruck der Musik inkompatibel ist,⁶⁵⁹ konzentrieren sich Wagners Anstrengungen bei der Dichtung des *Rheingolds* darauf, die verlorene Musikalität der Sprache wiederherzustellen und sie in die Gestaltung seines poetischen Verses zu integrieren.⁶⁶⁰ Er verfolgt die Absicht, „die Prosaphrase der modernen Sprache von all dem mechanisch vermittelnden Wörterapparate so zu befreien, daß die in ihr liegenden Akzente zu einer schnell wahrnehmbaren Kundgebung zusammengedrängt werden können.“⁶⁶¹ Seine wichtigsten Mittel dabei bilden die Durchsetzung eines freien Sprechrhythmus durch Befreiung des Verses von künstlichen poetischen Schemata, wie dem Jambus und dem Endreim, sowie eine hohe Verdichtung der Sprache durch Verringerung der Anzahl unbetonter Nebenwörter und die Verwendung von Stammwörtern.⁶⁶²

Die Alliteration oder den Stabreim betrachtet Wagner als das eigentliche „dichtende Moment der Sprache“.⁶⁶³ Einerseits enthalten stabgereimte Wörter durch ihre semantische Verwandtschaft – sei sie etymologisch oder nur assoziativ und akustisch durch die „unwillkürliche Macht des

⁶⁵⁷ OuD, GS 11, S. 245.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 202.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 208.

⁶⁶⁰ Das *Rheingold*, gedichtet im November 1851 und vertont im Mai 1854, ist somit das der Schrift zeitlich am nächsten liegende Drama und kann insofern als eine direkte Anwendung der Diskussion über die Verbindung von Sprache und Musik im Musikdrama betrachtet werden. Vgl. Stein: „The Rheingold is musically, poetically, and in every other way a clean break with tradition. The first work to be completed after Opera and Drama, it is the purest exemplification of that theory, for it is the only one which was finished before Wagner was subjected to additional influences modifying the force of that theory on his creative activity.“ (Stein, S. 81)

⁶⁶¹ OuD, GS 11, S. 227.

⁶⁶² Vgl. Stein, S. 82. Den Endreim benutzt Wagner trotzdem, gelegentlich in *Siegfried* und noch konsequenter in *Tristan und Isolde* sowie im *Parsifal*.

⁶⁶³ OuD, GS 11, S. 202.

gleichen Klanges“⁶⁶⁴ bedingt – das intuitive Gefühlswissen, nach dem Wagner strebte:

„Im Stabreime werden die verwandten Sprachwurzeln in der Weise zueinander gefügt, daß sie, wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesamtbilde von ihnen verbinden, in welchem das Gefühl sich zu einem Abschlusse über sie äußern will.“⁶⁶⁵

Andererseits, indem der Stabreim das Hauptgewicht des Verses vom logischen Akzent auf den Gefühlsausdruck verlagert, verlässt die Sprache das Gebiet der Prosa und geht in die Poesie über.⁶⁶⁶ Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist das Liebesduett Siegmunds und Sieglinde im *Ring*: Durch die Alliteration und die häufige Benutzung der Vokalkonsonanten *m*, *n*, *l*, *w* soll das Semantische in den Hintergrund treten und nur das Liebesgefühl zum Ausdruck kommen.⁶⁶⁷

Mit dem stabgereimten Vers erreicht die Sprache nach Wagner ihre ‚höchste Fülle‘ und gelangt zu jenem hochpoetischen Punkt, wo der Übergang zum musikalischen Ausdruck aus innerer Notwendigkeit heraus geschehen muss. Durch die Abwechslung von Konsonanten und gefühlsgeladenen Vokalen sowie von akzentuierten und unakzentuierten Silben entsteht eine „quasi-musikalische Binnenstruktur des Verses“,⁶⁶⁸ eine Art musikalische Prosa, aus der die Melodie organisch „emporwächst“:⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ OuD, GS 11, S. 240.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 202. Das wohl wichtigste Argument Wagners zur Untermauerung seiner Theorie der versteckten Weisheit in der Alliteration sind die Wörter *Tanzkunst*, *Tonkunst* und *Tichtkunst*, in denen er einen vollkommenen Stabreim erkennt. Die etymologische Rückführung auf eine gemeinsame Wurzel begründet auch ihre ontologische Ureinheit. (vgl. KdZ, GS 10, S. 109)

⁶⁶⁶ In Bezug auf die Frage, ob Wagner Lyrik oder Prosa schrieb, bemerkt Dahlhaus: „Daß Wagner die musikalische Prosa, die er schrieb, durch die Alliteration ästhetisch als Poesie zu legitimieren suchte, da er den Begriff der Prosa mit dem des Prosaischen assoziierte, ändert also nichts an der Tatsache, daß es sich kompositionstechnisch um Prosa handelt.“ (Dahlhaus, *Konzeption*, S. 61) In einer Bewertung des dichterischen Ergebnisses der Wagnerschen Poetik kam Leopold Ziegler zu dem Schluss, dass „[...] Wagner entgegen seiner Theorie kein wertvolleres, sondern ein unreiferes und unvollkommeneres Drama hervorbrachte, als es den großen Künstlern des Wortes möglich war [...].“ (Ziegler, Leopold, *Die Tyrannis des Gesamtkunstwerks*. In: Mack (Hrsg.), S. 45)

⁶⁶⁷ Vgl. Schnebel, *Der ‚Ring‘ als Gesamtkunstwerk*, S. 70.

⁶⁶⁸ Bermbach, *Der Wahn*, S. 196.

⁶⁶⁹ OuD, GS 11, S. 259.

„Dadurch, daß der Dichter den Vokal des akzentuierten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er mit Bestimmtheit nun in die Tonsprache ein [...].“⁶⁷⁰

Das Band zwischen Sprache und Musik besteht genau im – als Steigerung zu verstehenden – Übergang vom Sprachrhythmus zum musikalischen Rhythmus, vom Wurzelwort zum Klang und schließlich vom Wortvers zur Versmelodie.⁶⁷¹

In der Versmelodie des Darstellers vollzieht sich nun die Vergegenwärtigung des im Vers nur gedachten Gefühlsinhaltes und daher „die Erlösung des unendlich bedingten dichterischen Gedankens zum tiefempfundenen Unbewußtsein höchster Gefühlsfreiheit“.⁶⁷² Nicht nur der Fortschritt der Gesangsmelodie ist in jedem Moment auf dem Sinn des Verses begründet. Wagner behauptet, dass im vollständig gedichteten Vers auch die Harmonie, welche die Melodie zur Geltung bringt, schon mit enthalten ist und vom Musiker nur gespürt und realisiert werden muss.⁶⁷³ In *Oper und Drama* bietet er ein illustratives Beispiel für die tonalen Möglichkeiten, die aus der Musikalisierung des stabgereimten Verses „die Liebe bringt Lust und Leid doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen“⁶⁷⁴ entstehen. Durch die Verflechtung der Wörter *Liebe-Lust-Leid* und *Weh-Wonnen* mit den aufeinanderfolgenden Modulationen der Haupttonart, zu denen der Musiker durch den Wortsinn sowie die Empfindungen, die er evoziert, hingeführt wird, entsteht ein dichterisch-musikalischer Moment, der es vermag, das breite emotionale Spektrum des Begriffs ‚Liebe‘ auszudrücken. Die erweiterte Form dieses Partikels der Fusion von Dichtung und Musik ist eine ‚dichterisch-musikalische Periode‘, während das Gewebe solcher Perioden das vollendete Drama herausbildet. An dieser Stelle wird deutlich, dass Wagner dem Modell „einer konstruktiven Vernetzung kleinster Elementarteile zu immer größeren, organisch miteinander verbundenen Einheiten“⁶⁷⁵ folgt. Die dichterisch-musikalische Periode ist die Konkretisierung des eher abstrakten Begriffs der Versmelodie und stellt somit den syntak-

⁶⁷⁰ OuD, GS 11, S. 245f.

⁶⁷¹ Über den allgemeinen Wert dieses Verfahrens schreibt Stein: „It is when Wagner launches upon the task of uniting this theoretical verse with vocal melody that he produces the most amazing discussion of musical prosody that has ever been written. Even if we were to discount the rest of Wagner’s theory as purely personal rationalization with no general validity, and make no claim that it offers any original contribution to art theory or to philosophical thought, this synthesis of word and music must be acknowledged as an epochal contribution.“ (Stein, S. 71)

⁶⁷² OuD, GS 11, S. 250.

⁶⁷³ Vgl. ebd., S. 266.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 260.

⁶⁷⁵ Bermbach, *Der Wahn*, S. 195.

tischen Baustein der eigentümlichen Wort-Ton-Sprache des musikalischen Dramas und das Herz der Synthese von Sprache und Musik dar. Da sie nicht rein musikalisch, sondern durch den poetischen Text bedingt ist, ist sie, anders als die quadratische vier- oder achttaktige musikalische Periode der Oper, auch unregelmäßig und von rhythmischen, syntaktischen und formalen Konventionen emanzipiert.⁶⁷⁶ Wagner nennt in *Oper und Drama* keine genauen Vorschriften hinsichtlich des Gleichgewichts zwischen Sprache und Musik in der dichterisch-musikalischen Periode.⁶⁷⁷ Im *Rheingold* bleibt er allerdings dem Primat des Verses derart treu, dass, wie Stein bemerkt, die Musik ihm emotional nicht immer gewachsen ist.⁶⁷⁸

Bei dieser ersten – und in vielerlei Hinsicht kontroversen⁶⁷⁹ – Begegnung von Sprache und Musik ist die Singmelodie, unterstützt von der Harmonie, die vom Orchester wahrnehmbar gemacht wird, der Hauptträger des Gefühl gewordenen Verstandes. Durch die Mitwirkung der Gebärde des Darstellers wird Wagners tragisch inspiriertes Ideal der Einheit von Wort, Ton und Tanzgebärde im Sinne der antiken *μουσική* greifbar. Doch eine weitere Begegnung findet auf einer Metaebene zur Wortsprache und zur sichtbaren Handlung⁶⁸⁰ statt. Es handelt sich dabei um das eigentümliche und unendlich ausdrucksvolle Sprachvermögen des Orchesters⁶⁸¹ zur Mitteilung des durch die Wortsprache Unartikulierbaren und des reinen Gefühls, sei es gleichzeitig mit dem Wortvers oder separat:

⁶⁷⁶ Fornoff, S. 207.

⁶⁷⁷ Vgl. Stein, S. 83. Der Autor bemerkt eine Schwerpunktverlagerung vom Vers auf die Musik ab *Siegfried*: „Though it is clear that Wagner was at heart more of a composer than he was a poet or dramatist, it is a fact that in *The Rhinegold* and *The Valkyrie* he had created two works in which the music, while unquestionably the dominant feature, is functionally subordinate to the verse and action. The poetic-musical verse is the undisputed center of the dramatic structure, and the orchestra, although potentially the most powerful musical factor, is kept in check. Beginning with *Siegfried*, this relationship begins to break down, although the change in emphasis is at first not drastic, at least not in Acts I and II.“ (ebd., S. 119)

⁶⁷⁸ Vgl. ebd., S. 84.

⁶⁷⁹ Adorno z.B. spricht von einer „Pseudomorphose der Musik an die Sprache“: die Rolle der Musik wird darauf reduziert, dass sie „bloß noch die Kurve der Sprachintentionen nachahmt.“ So wird sie „zum Parasiten der Sprache degeneriert.“ (Adorno, Versuch über Wagner, S. 130)

⁶⁸⁰ Vgl. Franke, Rainer, Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum „Ring des Nibelungen“. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 26, Hamburg 1983, S. 187.

⁶⁸¹ Vgl. OuD, GS 11, S. 281.

„Das Orchester besitzt unleugbar ein *Sprachvermögen*, und die Schöpfungen unsrer modernen Instrumentalmusik haben uns dies aufgedeckt. [...] Jetzt, wo wir in der Wortversmelodie ihm gerade das zugeführt haben, was es nicht aussprechen konnte, und ihm als Träger dieser ihm verwandten Melodie die Wirksamkeit zuwiesen, in der es – vollkommen beruhigt – eben nur das noch aussprechen soll, was es seiner Natur nach einzig aussprechen kann,– haben wir dieses Sprachvermögen des Orchesters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des *Unaussprechlichen* ist.“⁶⁸²

Drei Aspekte spielen im Hinblick auf das Sprachvermögen des Orchesters eine wichtige Rolle: erstens, die strenge Abgrenzung des Orchesterklangs vom Vokalton;⁶⁸³ zweitens, die reiche Phonotaktik dieser Sprache, nämlich die vielfachen Möglichkeiten, die aus der Kombination der verschiedenen vokalischen Töne mit dem „konsonierenden Charakter“⁶⁸⁴ der Instrumente, der Klangfarbe, entstehen;⁶⁸⁵ und drittens, die Mitwirkung von Harmonie und Orchestermelodie zum Ausdruck dessen, was die Wortsprache nicht ausdrücken kann. Dabei wird das Orchester wieder von der Gebärde unterstützt, sodass die Mitteilung eine doppelte und somit vollständige ist: Das Orchester spricht das Ohr, die Gebärde das Auge des Rezipienten an. Auf der gemeinsamen Basis des Rhythmus verbinden sie sich zu einer verständlichen Einheit, die das Gegenbild zur Einheit der Wort-Ton-Melodie darstellt.

Das Orchester besitzt in seiner Omnipräsenz lyrisch-musikalischen und reflektiven Charakter zugleich, und agiert wie ein Kommentator des dramatischen Gefühlsinhaltes. Insofern betrachtet Wagner seine Rolle als ana-

⁶⁸² OuD, GS 11, S. 281. Den Begriff des Unaussprechlichen definiert Wagner näher: Es ist „nicht ein an sich Unaussprechliches, sondern eben nur dem Organe unsres Verstandes unaussprechlich, somit also nicht ein nur Gedachtes, sondern ein Wirkliches.“ (ebd., S. 282)

⁶⁸³ Vgl. ebd., S. 275. Wagner erklärt, dass das Ohr die Singstimme unwillkürlich getrennt von der Klangfarbe der Instrumente wahrnimmt.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 273.

⁶⁸⁵ Diese Möglichkeiten sind allerdings nicht reicher als die des Sprachgesangstones, der durch den „charakteristischen Wechsel der Konsonanten und Vokale“ ein „bei weitem reicheres Tonorgan als das Orchesterinstrument“ ist. (ebd., S. 275) In seiner frühen Ästhetik schätzt Wagner den Gesang weitaus mehr als die Instrumentalmusik. Charakteristisch ist sein Aufruf im Artikel *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit*: „Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilen soll, und wenn diese nicht ebenso selbständig gehalten und gebildet wird, wie jede andere kultivierte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen.“ (Wagner, Richard, *Bellini* (1837). In: GS 7, S. 29) Die reine Instrumentalmusik dagegen beschreibt er sogar als „ewig allegorisierende[s] Orchestergewühl“. (Wagner, Richard, *Die deutsche Oper* (1834). In: GS 7, S. 8)

log zu der des antiken Chores als musikalischem Urgrund der Tragödie.⁶⁸⁶ Ebenso wie der Zuschauer der Tragödie sein Urteil über die Handlung anhand der Perspektive des Chores formt, so suggeriert das Orchester dem Zuschauer des Musikdramas die Richtlinien der Wahrnehmung. Mit dem ‚Gefühlszwang‘, den die Musik auf den Zuschauer ausübt, will Wagner dessen Identifikation mit ihr bewirken, und so auf artifizielle Weise seine Integration in das Kunstwerk erreichen.⁶⁸⁷ Die Formel der Beziehung zwischen dem Hauptträger der Handlung, der Versmelodie, und dem Orchester fasst Wagner wie folgt zusammen:

„Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks ist die Versmelodie des Darstellers; auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der »Gedanke« des Instrumentalmotives her.“⁶⁸⁸

Vers- und Orchestermelodie bilden gemeinsam das, was Wagner später als ‚unendliche Melodie‘⁶⁸⁹ bezeichnen wird, nämlich einen Klangteppich, der das gesamte Drama untermalt und ihm Einheit stiftet. Wir nennen dies die eigentümliche Sprache des Musikdramas. Das regulierende Prinzip des Anteils von Wort- und Tonsprache lässt sich dabei folgendermaßen beschreiben: Wo das Semantische von Bedeutung ist, tritt die Musik zugunsten der Sprache in den Hintergrund; wo dagegen das Gefühl entscheidend ist, hat die Musik Vorrang.⁶⁹⁰ Diese ununterbrochene Gefühlsmitteilung besteht aus einem Netz ‚melodischer Momente‘, wie Wagner die musikalischen Leitmotive nennt, die, als ‚Gefühlswegweiser‘ funktionierend, den Zuhörer durch das komplexe Drama begleiten und ihn zum

⁶⁸⁶ Vgl. OuD, GS 11, S. 298. Die notwendige Vorstufe der chorischen Funktion des Orchesters ist nach Wagner das Shakespearesche Drama, in dem der antike kollektive Chor „in lauter an der Handlung persönlich beteiligte Individuen aufgelöst“ wurde. (ebd., S. 58) Die These Wagners von der Verwandtschaft zwischen Orchester und tragischem Chor hat bekanntlich einen großen Einfluss auf Nietzsches *Geburt der Tragödie* ausgeübt, in der dieser den Chor als Mutterschoß und Urgrund der Tragödie, und das Drama in seiner Bühnenrealisation als Entladung des dionysischen Elements in der apollinischen Bilderwelt auffasst. (vgl. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, S. 8, S. 62) Dazu siehe auch: Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 151-175 (6: Chortragödie und symphonisches Drama – Wagners Anteil an Nietzsches »Geburt der Tragödie«)

⁶⁸⁷ Vgl. Voigt, S. 185f.

⁶⁸⁸ OuD, GS 11, S. 298.

⁶⁸⁹ In seiner Schrift *Zukunftsmusik* (1860).

⁶⁹⁰ Vgl. Schnebel, *Der ‚Ring‘ als Gesamtkunstwerk*, S. 71f.

Mitwisser der dichterischen Absicht machen,⁶⁹¹ indem sie Wahrnehmungsassoziationen in ihm hervorrufen, die das Selbstverständliche der sichtbaren Handlung erweitern. Wagner fordert vom Musikdrama eine absolute Versinnlichung der dichterischen Absicht im Hier und Jetzt. Wenn in der Versmelodie die Vergegenwärtigung des im Text gedachten Gefühls stattfindet, so ermöglicht die Leitmotivik auch die Vergegenwärtigung des Ungegenwärtigen, nämlich der Zukunft und der Vergangenheit. Letzteres geschieht, indem die Leitmotivik als *Ahnung* und *Erinnerung*⁶⁹² funktioniert und den Zuhörer mit dem verbindet, was noch geschehen wird, und mit dem, was bereits geschehen ist und in der Erinnerung des Darstellers noch präsent ist. Die absichtliche Wiederkehr der Motive bilden Momente, „in denen wie uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen“.⁶⁹³ Aufgrund dieser Architektur könnte der *Ring* nach KUNZE auch als „die Aufeinanderfolge von Augenblicken absoluter Gegenwart“⁶⁹⁴ definiert werden. Die Leitmotive fungieren daher als musikalische „Bänder des Zusammenhanges“⁶⁹⁵ des

⁶⁹¹ „Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen, vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung.“ (OuD, GS 11, S. 308)

⁶⁹² Die Funktion der Ahnung nennt Wagner auch „ahnungsvolle Stimmung“ und „vorbereitende Ruhe“. Er definiert sie wie folgt: „Da, wo die Gebärde nämlich vollkommen ruht und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt – also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den von der dichterischen Absicht als notwendig bedungenen Charakter der *Ahnung* an sich trägt.“ (ebd., S. 294) Die Definition der Funktion der Erinnerung lautet: „Das musikalische Motiv aber, in das – sozusagen – vor unsren Augen der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoß, ist ein notwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr teilt sich uns eine *bestimmte* Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung desjenigen, der sich soeben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener – jetzt von ihm unausgesprochenen, uns aber durch das Orchester sinnlich wahrnehmbar gemachten – sich herleitet. Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich anlassenden Empfindung; und indem wir so unser Gefühl zum erhellten Wahrnehmer des organischen Wachsens einer bestimmten Empfindung aus der andern machen, geben wir unsrem Gefühle das Vermögen des Denkens, d. h. hier aber: das über das Denken erhöhte, unwillkürliche Wissen des in der Empfindung verwirklichten Gedankens.“ (ebd., S. 293)

⁶⁹³ OuD, GS 11, S. 308.

⁶⁹⁴ Kunze, S. 151.

⁶⁹⁵ OuD, GS 11, S. 298.

Dramas mit der dichterischen Absicht und ermöglichen eine theoretisch absolute Mitteilung des gesamten gefühlsideologischen Gehalts des Dramas.⁶⁹⁶

3.2.2. Die audiovisuelle Realisierung

Nietzsche gilt Wagner als „Theatermensch und Schauspieler, der begeisterte Mimomane, den es vielleicht gegeben hat“.⁶⁹⁷ Adorno stimmt zu, wenn er behauptet, der Komponist sei „Theatraliker eher als Dramatiker“.⁶⁹⁸ In der visuellen Realisierung des musikdramatischen Werkes erkennt Wagner in der Tat dessen ausschlaggebende Produktionsebene. Die Musik, schreibt er in seinem Aufsatz *Über die Benennung Musikdrama*, „tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne anschauen“.⁶⁹⁹ Er definiert seine Dramen sogar als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“.⁷⁰⁰ Anders als die Tradition seiner Zeit, die in der theatralischen Aufführung eine bloße Reproduktion des dramatischen Textes sieht, konstituiert dieser für Wagner nur eine Vorlage, die durch die eigentlichen Produzenten, die Darsteller, vollendet werden muss.⁷⁰¹ Das „unmittelbar sinnlich dargestellte“ Werk ist die Steigerung der *ποίησις* zur *πράξις* und somit „die Erlösung des Künstlers“.⁷⁰² Erst mit seiner Inszenierung und der Mitteilung an die menschlichen Sinne erlangt das dramatische Werk Vollkommenheit. Für den intermedialen Charakter des Musikdramas bedeutet dies, dass erst mit und während der Bühnenrealisation des Werkes, „in dem Momente seiner leiblichen Erscheinung“⁷⁰³, also in der Echtheit des aurati-

⁶⁹⁶ Gerade in dieser Bruchlosigkeit sieht Adorno die eigentliche Brüchigkeit des Musikdramas: Mit den „ausgeklügelten Motivbeziehungen“ ist untrennbar die Gefahr verbunden, dass das Werk sowohl musikalisch als auch poetisch unverständlich bleibt, wenn jemand ein Motiv nicht kennt. (vgl. Adorno, Versuch über Wagner, S. 143)

⁶⁹⁷ Nietzsche, Friedrich, Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen (1889).KSA 6, S. 419.

⁶⁹⁸ Adorno, Versuch über Wagner, S. 72.

⁶⁹⁹ Über die Benennung »Musikdrama«, SSD 9, S. 306.

⁷⁰⁰ Vgl. Anm. 380.

⁷⁰¹ Vgl. Dahlhaus, Carl, Richard Wagners „Bühnenfestspiel“ – Revolutionsfest und Kunstreligion. In: Haug/Warning (Hrsg.), S. 599.

⁷⁰² KdZ, Bd 10, S. 52. Dahlhaus sieht in der Wagnerschen Kunstphilosophie eine Umkehrung der klassischen Ästhetik und die Schwerpunktverlagerung vom Dichter zum Darsteller sowie von der dichterischen Absicht zur theatralischen Verwirklichung. (Dahlhaus, Konzeption, S. 13)

⁷⁰³ KdZ, GS 10, S. 53.

schen Kunstwerks,⁷⁰⁴ eine Fusion der Künste möglich ist. Wird das musikdramatische Werk auf einer Bühne umgesetzt, auf der alles dem Genie der dichterischen Absicht gehorcht, so ist nach Wagner vom Musikdrama ein audiovisuelles Erlebnis höherer Idealität zu erwarten. Dann trägt

„jeder Faktor des szenischen Lebens, Gruppierung, Malerei, Beleuchtung, jede Bewegung, jedes Dahinwandeln, zu jener idealen Täuschung bei, die uns wie in ein dämmerndes Wähnen, in ein Wahrträumen des nie Erlebten einschließt.“⁷⁰⁵

Wagner setzt sich, mit zeitgenössischen Begriffen formuliert, für ein Autorentheater⁷⁰⁶ ein, nicht als Gegenpol zum Regietheater, sondern eher im Sinne des Autorenfilms: Für ein Theater also, in dem der Autor zugleich der Regisseur ist, der ein stark erweitertes Gebiet des Werkes bestimmt. Wagners ‚dichterische Absicht‘ äußert sich in sehr genauen Vorstellungen bezüglich der Realisierung seines Werkes, die uns durch konkrete Beispiele in seinen theoretischen Schriften sowie durch zahlreiche Regieanweisungen in den Partituren seiner Werke zu Darstellung, Bewegung, Inszenierung, Bühnenbild und gewünschter Wirkung auf den Rezipienten bekannt sind. Zentrale Stichwörter seiner Konzeption sind dabei Vieldimensionalität und Interaktivität, womit er semiologische und rezeptionsästhetische Aspekte des zeitgenössischen Theaters vorwegnimmt.⁷⁰⁷

3.2.2.1. Die szenische Darstellung

Die Versmelodie, Träger der Synthese von Sprache und Musik, erfährt ihre Vergegenwärtigung durch den dramatischen Sänger. Das geschieht in zweifacher Hinsicht: zum einen richtet er seinen Gesang an das Gehör des Rezipienten; zum anderen teilt er sich optisch durch seinen Körper sowie

⁷⁰⁴ Vgl. mit Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 13-17.

⁷⁰⁵ Ein Einblick, SSD 9, S. 287.

⁷⁰⁶ Lässt sich diese Forderung als eine frühe Stellungnahme Wagners für das Autorentheater deuten, so äußert er sich in der späteren dramaturgischen Schrift *Über Schauspieler und Sänger* mit Bewunderung über das eigentliche Zusammenfallen von Autoren- und Regietheater im Fall der antiken Tragödie: Da beruhte „das Werk des dramatischen Dichters fast mehr auf seiner Leistung als Choreograph und Chorege, als selbst auf seiner rein poetischen Fiktionskraft“. (*Über Schauspieler und Sänger*, GS 12, S. 368)

⁷⁰⁷ Vgl. Hiß, Guido, *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München 2005, S. 70.

sein Gesicht mit. Aus dem Sinn des gesungenen Textes und dem Gefühlsinhalt der Versmelodie heraus, und auf der Grundlage des Rhythmus, entsteht der leibliche Ausdruck, der als eine Art choreografische Partitur des Musikdramas verstanden werden kann. Das Zusammenspiel von Wort, Ton und Bewegung im Rahmen des realisierten Dramas empfindet Wagner als ein „gegenseitige[s] Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen“.⁷⁰⁸

„Das lebendige Fleisch des Tones ist jedoch die menschliche Stimme, das Wort aber gleichsam wieder der knochige, muskulöse Rhythmus der menschlichen Stimme. In der Entschiedenheit und Bestimmtheit des Wortes findet die bewegungstreibende Empfindung, wie sie aus der Tanzkunst sich in die Tonkunst ergoß, aber endlich den unfehlbaren, sicheren Ausdruck, durch welchen sie sich als Gegenstand zu erfassen und klar auszusprechen vermag. Somit gewinnt sie durch den zur Sprache gewordenen Ton, in der zur Dichtung gewordenen Tonkunst ihre höchste Befriedigung zugleich mit ihrer befriedigendsten Erhöhung, indem sie von der Tanzkunst zur Mimik, von der breitesten Darstellung allgemein leiblicher Empfindungen zum dichtesten, feinsten Ausdrucke bestimmter geistiger Affekte des Gefühles und der Willenskraft such ausschwingt.“⁷⁰⁹

Wagners Leitprinzip ist die vollkommene Korrespondenz zwischen Gesangstext, Orchester, szenischer Aktion und Gebärde. Sie bewirkt die Integrität des Musikdramas. Dieses Prinzip traf auf die theatralischen, sprachlichen, gesanglichen und gestischen Konventionen jener Zeit⁷¹⁰ sowie auf die nach Ansicht Wagners unzureichende, rein musikalische Bildung der damaligen Sänger.⁷¹¹

⁷⁰⁸ KdZ, GS 10, S. 82.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 81f.

⁷¹⁰ Eine überschaubare Zusammenfassung der Haupttendenzen auf diesen Gebieten im 19. Jahrhundert ist bei Knust, Martin, Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners: Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 16). Berlin 2007, erstes Kapitel, S. 81-114, zu finden.

⁷¹¹ Vgl. Wagners Anweisung an den potenziellen Darsteller des Tannhäuser: „Nur muß ich namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein gänzliches Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung als Opernsänger verlangen; als solcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken. [...] Nur dann aber kann ich einen durchaus günstigen Erfolg seiner Bemühungen erwarten, wenn diese Veränderungen zu einer vollständigen Revolution in ihm und seiner bisherigen Auffassungs- und Darstellungsweise führt, einer Revolution, bei welcher er sich bewußt wird, daß er für diese Aufgabe etwas ganz und gar anderes zu sein hat, als er sonst war, der vollständige Gegensatz seines früheren Wesens. Er halte mir nicht entgegen, daß ihm auch

Für Wagner müssen „Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht des Darstellers“⁷¹² der dichterischen Absicht gehorchen. Diese Komponente determiniert er, wie es aus seinen Regieschriften und -anweisungen ersichtlich wird, „in unterschiedlichen Graden, die von einer allgemein psychologischen Einführung in die Rolle [...] bis hin zu einer exakten Koordination von Schritten, Gestik und Mimik mit der Orchestermusik reichen.“⁷¹³ Die Konstante besteht darin, dass Wagner die szenische Aktion immer in Einklang mit Musik und Text und synchron zu ihnen konzipiert. Ein anschauliches Beispiel für seine musikinspierte Regieführung im Bereich der szenischen Aktion stellen bereits seine detaillierten Anweisungen zum *Holländer*-Monolog 1852 dar.⁷¹⁴ KNUST stellt jedoch auch fest, dass umgekehrt Wagners Musik „über weite Strecken gestisch determiniert“⁷¹⁵ ist. Dies impliziert, dass beim Komponieren des Werkes die Gebärde zum Teil mitkonzipiert wurde. In der Tat sind detaillierte Bemerkungen zur szenischen Bewegung schon in den ersten Kompositionsskizzen enthalten, wie z.B. im Fall des Walkürenrittes.⁷¹⁶ Dieser Zusammenhang von Musik und Bewegung sollte trotzdem nicht als verdoppelnd gesehen werden, sondern als komplementär.⁷¹⁷ Die Rolle der szenischen Bewegung ist, wie in jedem theatralischen Werk, eine charakterisierende und psychologisie-

schon Aufgaben geboten worden seien, die an seine Darstellungsgaben ungewöhnliche Anforderungen machten: ich kann ihm nachweisen, daß er mit dem, was er etwa bei den sogenannten dramatischen Tenorpartien der neueren Zeit sich aneignete, für den Tannhäuser ganz sicher nicht auskommen würde [...].“ (Wagner, Richard, Über die Aufführung des »Tannhäuser«. Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper (1852). In: GS 9, S. 40ff.) An Wagners Erkenntnis des Ungenügens der deutschen Darsteller für sein Musikdrama schließt sich direkt sein Plan der Gründung einer stilbildenden Musikschule an. Diese schlägt er Ludwig II. mit dem Aufsatz *Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* (1865) vor.

⁷¹² OuD, GS 11, S. 286.

⁷¹³ Knust, S. 275.

⁷¹⁴ Hier schreibt Wagner: „Der ganze folgende E-Dur-Satz ist nun vom Holländer, beim gefühlvollsten und ergreifendsten Gesangsvortrage, äußerlich mit vollkommener Ruhe der Stellung durchzuführen; nur die Hände und Arme (und auch dies sparsam) möge er zur Unterstützung der schärfsten Akzente verwenden. — Mit den zwei Takten des Paukensolos vor dem folgenden Tempo E-Moll rührt sich erst der Holländer, um Senta etwas näher zu treten: mit einer gewissen Befangenheit und traurigen Höflichkeit schreitet er während des kleinen Ritornells einige Schritte nach der Mitte.“ (Wagner, Richard, Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der Fliegende Holländer« (1852). In: GS 9, S. 50)

⁷¹⁵ Knust, S. 385.

⁷¹⁶ Vgl. Westernhagen, Curt v., Das Bühnenbild. Vision-Vorschrift-Verwirklichung. In: Barth (Hrsg.), Bayreuther Dramaturgie, S. 29.

⁷¹⁷ Vgl. Srocke, Martina, Richard Wagner als Regisseur. In: Berliner Musikwissenschaftlichen Arbeiten hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, Bd. 35. München/Salzburg 1988, S. 17.

rende: Sie offenbart das Innere der verschiedenen dramatischen Individuen. Darüber hinaus funktioniert sie auch unabhängig von der Sprache, wo diese schweigt, und zwar in Verbindung mit dem Orchester zum gemeinsamen Ausdruck des in Ahnungs- und Erinnerungsmomenten enthaltenen Unaussprechlichen.

Durch ihre Zusammenarbeit sollen die ‚Gefühlsinstrumente‘ des Musikdramas, nämlich der gesungene Vers, das Orchester und die Körper- und Gesichtssprache des Darstellers, für eine kontinuierliche Erregung des Gefühls sorgen. Wagners Ziel ist eine einheitliche und ungestörte illusionäre Wirkung auf den Rezipienten, die aber zunächst eine gewandelte, organische Relation zwischen Darsteller und Werk voraussetzt. Damit die Darsteller den hohen Ansprüchen des Musikdramas an den Ausdruck gewachsen sind, verlangt Wagner von ihnen nicht nur, dass sie „Stimmathleten“⁷¹⁸ sind, sondern auch, dass sie deutlich flexibler werden⁷¹⁹ und umfassende darstellende Fertigkeiten anbieten können. Diesen gesanglich, schauspielerisch und physisch-motorisch hochbegabten Idealdarsteller nennt er *Mime*.⁷²⁰

Besondere Aufmerksamkeit widmet Wagner dem Bewegungs- und Gesangsduktus der Darsteller. Er fordert Natürlichkeit und Einfachheit der Gebärde. Im Gegensatz zur sehr stilisierten und an der Bildenden Kunst orientierten Gestik seiner Zeit,⁷²¹ erkennt er die Notwendigkeit einer Veredelung und Mäßigung der plastischen Bewegungen.⁷²²

„Wo wir uns im Opernaffekte gewöhnt hatten, mit beiden, weitausgebreiteten Armen, wie um Hilfe rufend uns zu gebaren, durften wir finden, daß eine halbe Erhebung eines Armes, ja eine charakteristische Bewegung der Hand, des Kopfes, vollkommen genügte, um der irgendwie gesteigerten Empfindung nach außen Wichtigkeit zu geben,

⁷¹⁸ Vgl. Shaw: „With the single exception of Handel, no composer has written music so well calculated to make its singers vocal athletes as Wagner. [...] Instead of specializing his vocals parts after the manner of Verdi or Gounod [...] he employs the entire range of the human voice, demanding from everybody nearly two effective octaves.“ (Shaw, *The perfect Wagnerite*, S. 274f.)

⁷¹⁹ Die Notwendigkeit des Flexibel-Werdens des Darstellers für die speziellen Bedürfnisse des Wagnerschen Musikdramas spricht Adolphe Appia aus: „Therefore, apart from his training in diction and music, he [sc. the actor] would have to study what one could call «flexibilization».“ (Appia, *Adolphe, Staging Wagnerian Drama*. Translated with an introduction by Peter Loeffler. Basel/Boston/Berlin 1988, S. 57)

⁷²⁰ Vgl. Über Schauspieler und Sänger, GS 12, S. 312. Vorbild dieses Darstellertypus ist für Wagner die Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient, der Wagner diese Schrift widmet.

⁷²¹ Für eine Zusammenfassung der Tendenzen in Mimik und Gestik im 19. Jahrhundert vgl. Knust, S. 103-114.

⁷²² Vgl. Wagner, Richard, *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882*. In: SSD 10, S. 300f.

da diese Empfindung in ihrer mächtigsten Bewegung durch starke Kundgebung erst dann wahrhaft erschütternd wirkt, wenn sie nun, wie aus langer Verhaltung mit Naturgewalt hervorbricht.“⁷²³

Dabei sollte das reduzierte gestische Spiel „dem Zweck der Konzentrierung des Zuschauerinteresses auf den Gesangstext oder der Schaffung von Steigerungsmöglichkeiten“⁷²⁴ dienen. Im gleichen Kontext kämpft Wagner engagiert für die Abschaffung der damals üblichen Praxis des en face Singens, welches er seinen Darstellern aufs Strengste verbietet: „Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem Anderen; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blickend, nie gerad' aus.“⁷²⁵

Hinsichtlich des Gesangs setzt Wagner ebenfalls neue Maßstäbe. Zum einen fordert er ein erhöhtes Bewusstsein beim Umgang mit der Sprache: Er erwartet von seinen Darstellern die „größte Deutlichkeit“ und Verständlichkeit, sodass „die kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden“⁷²⁶ kann. Nur so können die sprachgebundenen Akzente der Melodie zur Geltung gebracht und der leidenschaftliche Gehalt einer Phrase mitgeteilt werden. In diesem Sinne verbietet Wagner seinen Darstellern manche für seine Zeit sehr gewöhnlichen, dialektischen Färbungen.⁷²⁷ Zum anderen bricht er mit dem „italienischen langgedehnten Vokalismus“ und dem falschen Pathos in der Stimme, denen er einen „energisch sprechenden Akzent“⁷²⁸ entgegensetzt. Er empfiehlt „weise Sparsamkeit bei der Ausnützung des Atems“⁷²⁹ und verbannt die „bisher im gemeinen Opernstyle von der Melodie fast einzig herausgehobenen Affekt-Schreie“.⁷³⁰ Anders als in der Nummernoper, ist der Gesang im Musikdrama Teil eines ununterbrochenen, einheitlichen Ganzen:

„In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten ‚deklatierten‘ und ‚gesungenen‘ Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation.“⁷³¹

⁷²³ Das Bühnenweihfestspiel, SSD 10, S. 301f.

⁷²⁴ Knust, S. 304.

⁷²⁵ Zitiert ebd. (wie wiedergegeben nach Mayer), S. 91.

⁷²⁶ Ebd., S. 299.

⁷²⁷ Vgl. Knust, S. 85.

⁷²⁸ Wagner, Richard, Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule (1865). In: SSD 8, S. 135.

⁷²⁹ Das Bühnenweihfestspiel, SSD 10, S. 300.

⁷³⁰ Ebd., S. 301.

⁷³¹ Über die Aufführung des »Tannhäuser«, GS 9, S. 13.

Wagner legt großen Wert darauf, dass auch den Darstellern dieses übergeordnete Ganze sowie die Funktion, welche ihren Rollen in diesem zukommt, bewusst ist. Das Gefühl für das Ganze sollen sie im Rahmen von Leseproben des Werkes noch vor den Bühnenproben entwickeln:

„Ich muß daher auf eine Zusammenkunft sämtlicher Darsteller, unter Leitung des Regisseurs und Beiwohnung des Kapellmeisters, dringen, bei welcher die Dichtung auf die Weise, wie dies beim Schauspiel in Übung ist, von den einzelnen Darstellern aus ihren Rollen laut gelesen wird; das Chorporpersonal möge bei dieser Lesung ebenfalls zugegen sein, und die Stellen des Chores sind von dem Chordirektor selbst oder einem Chorführer vorzutragen. Hierbei ist nun darauf zu achten, daß diese Lesung bereits mit vollem dramatischen Ausdrucke stattzufinden hat, und wenn aus Mangel an Verständnis oder Übung der richtige, dem Gegenstand als Dichtung genügende Ausdruck nicht sobald zu erzielen ist, diese Probe so oft wiederholt wird, bis der nötige Ausdruck vermöge des Verständnisses der Situationen, sowie des eigentlichen Organismus, der Handlung, gewonnen ist.“⁷³²

Dieses Verfahren ermöglicht es den Darstellern, die dichterische Absicht zu erkennen, was Wagner als eine Voraussetzung für eine gelungene szenische Realisation seines Musikdramas betrachtet. Denn erst dieses Verständnis versetzt die Darsteller in die Lage, die dichterische Absicht auch den Zuschauern mitzuteilen.

3.2.2.2. Bühnenbild und Kostüm

Mit der künstlerischen Gestaltung des szenischen Raums vollendet sich Wagners Programm der Vereinigung der Künste. In ihm treffen sich musikdramatisches Werk, darstellende Kunst und plastische Künste. Der szenische Raum und das Bühnenbild stellen die Welt dar, in der die Handlung sowie die unsichtbare Psychologie der Darsteller Rechtfertigung erfahren:

⁷³² Über die Aufführung des »Tannhäuser«, GS 9, S. 11f. Hier nimmt Wagner das in der Theater- und Filmbranche übliche Verfahren des ‚read through‘ oder ‚table read‘ vorweg, welches ebenfalls im geschlossenen Kreis und vor dem Beginn der eigentlichen Proben stattfindet.

„Die Szene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muß zum vollen Verständnisse auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. [...] Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur tritt.“⁷³³

Dieser frühen vagen Definition der Rolle des Bühnenbilds nach, soll auf der Bühne eine vollkommen illusionistische Nachbildung der Natur stattfinden. Der Landschaftsmalerei kommt die Aufgabe zu, den szenischen Raum zu einer „vollendet täuschenden Anschauung“⁷³⁴ der Natur zu verwandeln. Wagners ästhetische Forderung entspricht dem Geist des historischen Realismus, der auf den Bühnen seiner Zeit herrscht.

Dennoch offenbart seine Ästhetik immer wieder eine Abneigung gegen den Theaterrealismus und eine starke Idealität.⁷³⁵ Nach Wagner muss die Szene die Leistung vollbringen, die in ihr stattfindenden Handlungen „dem Auge und dem Ohre der Zuschauer zur verständlichen Wahrnehmung zu bringen“.⁷³⁶ Diese Forderung lässt sich als Wunsch nach einer idealen, synästhetischen Wirkung der Szene auf den Rezipienten verstehen, der freilich mit Wagners eigenen synästhetischen Fähigkeiten in Zusammenhang steht. In *Mein Leben* schildert er, Naturerlebnisse gleichzeitig musikalisch wahrzunehmen. Auf solch einen Moment der synästhetischen Assoziation von Bild und Musik führt er z.B. die musikalische Idee zum *Rheingold* zurück.⁷³⁷ Darüber hinaus gesteht er, seine musikalischen Themen „immer im Zusammenhange und nach dem Charakter einer plastischen Erscheinung“⁷³⁸ komponiert zu haben. Das bedeutet einerseits, dass er in der Kompositionsphase lebendige Bilder gesehen hat, die seine Auffassung vom Bühnenbild der einzelnen Szenen entscheidend geprägt ha-

⁷³³ KdZ, GS 10, S. 160f.

⁷³⁴ Ebd., S. 161.

⁷³⁵ Vgl. Westernhagen, *Das Bühnenbild*, S. 33f.

⁷³⁶ KdZ, GS 10, S. 158.

⁷³⁷ „[...] Dafür versank ich in eine Art von somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des *Es-dur*-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von *Es-dur*, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchester-Vorspiel zum »*Reingold*«, wie ich es mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war.“ (Wagner, *Mein Leben*, S. 512)

⁷³⁸ Brief an Theodor Uhlig vom 28.12.1851 (od. 01.01.1852), SB IV, S. 241.

ben, und andererseits, dass er versucht, mit seiner Musik, die er nicht zufällig als „die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt“⁷³⁹ auffasst, seinen Visionen entsprechende Klangbilder und imaginäre Raumsphären zu schaffen. Das Bühnenbild soll eine Übersetzung dieses musikalischen Raums in die reale Räumlichkeit leisten. Die realen Bilder sollen die dem Hörer durch die Musik suggerierten Klangbilder bestätigen und diese verdoppeln.⁷⁴⁰ Analog zu seinen naturhaften, quasi-metaphysischen Visionen, begreift Wagner die Szene, die psychoanalytische Filmtheorie vorwegnehmend, als ein „Wahrträumen des nie Erlebten“⁷⁴¹ und als ein zartes Traumleben. Die Musik bewirkt dabei eine Dynamisierung der Szene:⁷⁴² Sie „löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Szene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühles selbst ist.“⁷⁴³ Wagners Ideal ist ein ganzheitliches Sinneserlebnis, das den Rezipienten in einen hellseherischen Zustand versetzt und ihm eine höhere Wahrnehmung ermöglicht. Die Täuschung des Rezipienten durch die synästhetische Assoziierung von Szene und Musik ist für PÜTZ ein groß angelegter Trick,⁷⁴⁴ den Wagner bewusst einsetzt, um eine Steigerung der sinnlichen Wirkung zu erreichen. Dabei verfolgt er das Ziel, die seit dem Untergang der Tragödie verlorene Einheit von Publikum und Darsteller, Rezeption und Produktion, durch die totale Täuschung künstlich zu bewirken: „So versetzt er [sc. der Zuschauer] durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum.“⁷⁴⁵

Bei der ersten Bayreuther Inszenierung des *Rings* 1876 versucht Wagner seinem poetischen Ideal treu zu bleiben. Obwohl er die Darstellungsmittel und die Bühnentechnik der großen Oper einsetzt,⁷⁴⁶ vertritt er einen neuen Inszenierungsstil, weit entfernt vom Realismus der Illusionsbühne. Die Szene, die er als „schweigend ermöglichenden Hintergrund und Umge-

⁷³⁹ Beethoven, S. 191.

⁷⁴⁰ Vgl. Pütz, Andreas, Von Wagner zu Skrjabin. Synästhetische Anschauungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Dissertation Universität Köln). In: Kölner Beiträge zur Musikforschung. Hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Bd. 186. Kassel 1995, S. 65. Genau diese Verdoppelung attackiert Adorno als Tautologie und permanente Übereinstimmung, die Musik, Szene und Wort Gewalt antue und das Ganze verunstalte. (vgl. Adorno, Versuch über Wagner, S. 129)

⁷⁴¹ Ein Einblick, SSD 9, S. 287.

⁷⁴² Vgl. Pütz, S. 32

⁷⁴³ KdZ, GS 10, S. 164f.

⁷⁴⁴ Vgl. Pütz, S. 31.

⁷⁴⁵ KdZ, GS 10, S. 159.

⁷⁴⁶ Vgl. Schneller, Daniel, Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysterien-dramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft. Bern 1997, S. 208.

bung einer charakteristischen dramatischen Situation mitwirkend“⁷⁴⁷ konzipiert, muss nicht nur dekorativ-malerisch sondern auch synästhetisch und idealisierend funktionieren und eine optische Fusion des Darstellers mit ihr ermöglichen. Wagners Szenenanweisungen in der Partitur des *Rings* zeigen seine ambitionierte Vorstellung von einer musikalisch geprägten Farb- und Lichtregie als einem wichtigen szenischen Gestaltungsmittel, das auf den Zuhörer eine synästhetische Wirkung ausüben soll. So herrschen zum Beispiel in den Einzelszenen des *Rheingolds* Farben vor, die den jeweiligen Örtlichkeiten entsprechen: Grün für den wässrigen Raum „auf dem Grunde des Rheines“, Hellblau für den luftigen Raum der „freien Gegend auf Bergshöhen“, dunkles Braun und Rot für die „unterirdische Kluft“ in Nibelheim.⁷⁴⁸ Zugunsten der Integrität des musikdramatischen Werkes erwartet Wagner auch von Bühnenbildner und Maschinist, dass diese die dichterische Absicht hinter dem Werk erkennen können.⁷⁴⁹ Es ist charakteristisch, dass er für die Anfertigung des Bühnenbildes der Uraufführung des *Rings* anstelle eines manierten Bühnenbildners den Maler Joseph Hoffmann engagiert,⁷⁵⁰ freilich in der Hoffnung auf eine gemeinsame, poetisch inspirierte Verständigungsbasis. Für die Anfertigung von ebenso poetisch inspirierten Kostümen gewährt Wagner dem Kostümzeichner Carl Emil Doepler „ein weites Feld für geistvolle Kompilation wie für freie Erfindung“, damit diese es vermögen, „persönliche Vorgänge aus einer jeder Erfahrung fern liegenden Kulturepoche“⁷⁵¹ darzustellen.

⁷⁴⁷ Brief an Ludwig II. vom 17.05.1881, zitiert nach Westernhagen, *Das Bühnenbild*, S. 32.

⁷⁴⁸ Vgl. Schnebel, *Der ‚Ring‘ als Gesamtkunstwerk*, S. 64. Im Hinblick auf eine Beurteilung des Erfolgs von Wagners Anwendung synästhetischer Mittel ist der Bericht Wassily Kandinskys über sein synästhetisches Erlebnis bei einer Wagner-Aufführung aufschlussreich: „Die Geigen, die tiefen Basstöne und ganz besonders die Blasinstrumente verkörperten damals für mich die ganze Kraft der Vorabendstunde. Ich sah alle meine Farben im Geiste, sie standen vor meinen Augen. Wilde, fast tolle Linien zeichneten sich vor mir. Ich traute mich nicht, den Ausdruck zu gebrauchen, dass Wagner musikalisch ‚meine Stunde‘ gemalt hatte. Ganz klar wurde mir aber, dass die Kunst im allgemeinen viel machtvoller ist, als sie mir vorkam, dass andererseits die Malerei eben solche Kräfte, wie die Musik besitzt, entwickeln könne.“ (Kandinsky, Wassily, *Autobiographische Schriften*. Hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern 2004, S. 33)

⁷⁴⁹ „Nur bei genauer Kenntnis des ganzen dichterischen Gegenstandes, und nach einem sorgfältigen Vernehmen mit dem Regisseur, und selbst dem Kapellmeister, über dessen Darstellung kann es dem Dekorationsmaler und Maschinisten gelingen, die Bühnen so herzustellen, wie es erforderlich ist.“ (Über die Aufführung des »Tannhäuser«, GS 9, S. 33f.)

⁷⁵⁰ Nach der Absage Arnold Böcklings.

⁷⁵¹ Wagner, zitiert nach Westernhagen, *Das Bühnenbild*, S. 31. Zum Kostüm in Bayreuth siehe Gisela Zeh, *Das Bayreuther Bühnenkostüm*. München 1973.

Trotz dieser Maßnahmen und der Anwendung modernster technischer Mittel mussten Wagners ideale Bildvorstellungen zunächst missglücken. Die Uraufführung des *Rings* in Bayreuth findet, abgesehen von zahlreichen technischen Pannen,⁷⁵² ganz im realistisch-historischen Stil statt. Wagner ist sowohl vom Bühnenbild als auch vom „ethnographischen Unsinn“ und der „Geschmacklosigkeit“⁷⁵³ der Kostüme enttäuscht. „Es wurde manches flüchtig, manches ungenügend gemacht. Nachlässigkeiten aller Art kamen vor, auch meinerseits. Mein Ideal war mit den vorjährigen Aufführungen nicht erreicht“,⁷⁵⁴ gibt er zu. Der Grund für dieses unbefriedigende Ergebnis war einerseits, dass Wagner zur Realisierung seiner mythischen Ideen auf im Geiste des herrschenden Historismus und des Bühnenillusionismus gebildete Mitarbeiter angewiesen war,⁷⁵⁵ die seine Vision nicht zu teilen vermochten; andererseits lag eine große Schwierigkeit in der hohen Idealität der mythischen Bilder und der szenischen Vorstellungen Wagners. Diese wurden größtenteils während der Entstehung der *Ring*-Dichtung konzipiert, in einer Zeit also, in der Wagner am Rand jeder theatralischen Praxis stand. Und da er damals die Möglichkeit einer Aufführung als „fast mehr als chimärisch“⁷⁵⁶ empfand, ließ er seiner Phantasie freien Lauf. Seine Vorstellungen waren daher in vielerlei Hinsicht bühnenfremd und scheiterten am technischen Stand seiner Zeit.⁷⁵⁷ Ein Teil davon wurde später, mit der Einführung der Elektrizität in Bayreuth ab 1886 und mit deren Einsatz für die Effektbeleuchtung auf der Bühne, ermöglicht bzw. leichter ausführbar.⁷⁵⁸ Wagners traumähnliche Visionen sind jedoch überhaupt durch ihre schwere Realisierbarkeit charakterisiert, und stellen deshalb selbst für die heutige Bühne eine Herausforderung dar. In diesem Sinne hat Wagner tatsächlich ein Kunstwerk der Zukunft entworfen.⁷⁵⁹ Der technische Stand, den seine Intentionen voraussetzen, transzendiert die Grenzen des Theaters und erinnert an die absolut täu-

⁷⁵² So musste z.B. die Uraufführung des *Rings* zunächst ohne den Hals des Drachen Fafner stattfinden. (vgl. Srocke, S. 78)

⁷⁵³ Wagner, Cosima, Die Tagebücher. Bd. I (1869-1877), S. 997. Die Kostüme gehören, nach Wagner, lieber in „Künstlerfesten oder Hofmaskeraden“. (Brief an Ludwig II, zitiert nach Westernhagen, Das Bühnenbild, S. 32)

⁷⁵⁴ Richard Wagner, Ansprache an die Abgesandten des Bayreuther Patronats (1877). SSD 12, S. 331.

⁷⁵⁵ Vgl. Bauer, Oswald Georg, Inszenierungsprobleme des Mythos. In: Bernbach/ Borchmeyer (Hrsg.), Ansichten des Mythos, S. 90. Charakteristisch ist z.B., dass Carl Emil Doepler für den Entwurf der Kostüme im Germanischen Museum forschte. (vgl. Dahlhaus, Richard Wagners „Bühnenfestspiel“, S. 601)

⁷⁵⁶ Brief an Franz Müller vom 9.1.1956, SB VII, S. 335.

⁷⁵⁷ Man denke zum Beispiel an den begehbaren Regenbogen im *Rheingold*.

⁷⁵⁸ Dazu siehe: Carl-Friedrich Baumann, Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth. München 1980, S. 224-249.

⁷⁵⁹ Vgl. Schnebel, Der ‚Ring‘ als Gesamtkunstwerk, S. 68.

schende Realitätsnähe und die unendlichen optischen Möglichkeiten des Films und der in ihm anwendbaren Spezialeffekte.⁷⁶⁰ Man kann behaupten, dass Wagner im Bereich der szenischen Realisierung, ebenso wie er es früher von Shakespeares dramatischem Werk behauptet hatte, wollend, aber noch nicht könnend war:⁷⁶¹ als visionärer Dramatiker seiner Zeit voraus, doch als Szeniker im künstlerischen Geist seiner Zeit befangen.⁷⁶² Daraus ergibt sich, dass in der von ihm beschriebenen, imaginären Skala des Gesamtkunstwerks, von der Antike über Shakespeare und Beethoven bis hin zu dessen angeblicher Realisierung im Musikdrama, er selbst doch noch nicht die letzte Stufe markierte.

Die Diskrepanz zwischen der Bayreuther Inszenierungslinie und den eigentlichen Intentionen Wagners stellt als erster ADOLPHE APPIA fest, ein häufiger Besucher der Festspiele und ein Bewunderer Wagners. Die neuen Möglichkeiten, die das Musikdrama für die Bühne eröffnet, faszinieren Appia, der anhand von Wagners Musiktheater das moderne Theater insgesamt revolutioniert hat. Die bisherigen *Ring*-Inszenierungen kritisiert er als der Wichtigkeit des musikdramatischen Werkes Wagners inadäquat. Wagner habe zwar mit seinem Konzept des Musikdramas die gesamte dramatische Kunst revolutionär geprägt, diese Revolution verbleibe jedoch im Potenziellen und bedürfe einer konsequenten, Weiterführung.⁷⁶³ Denn Wagner wusste der dramatischen Form seines Werkes keine entsprechende visuelle Repräsentation zu verleihen.⁷⁶⁴ Daher, so Appia, könne man ohne Übertreibung behaupten, dass noch niemand ein Werk Wagners auf der Bühne gesehen hat.⁷⁶⁵ In seiner ersten Reformschrift *La mise en scène du drame wagnérien* (1895) heißt es: „Il y a donc un vide à combler.“⁷⁶⁶ Dies will sagen, es gelte den Augen ein dem akustischen Ge-

⁷⁶⁰ Der Theaterregisseur Friedrich Götz schreibt dazu: „Ich glaube, selbst Hollywood und selbst Spielberg wären außerordentlich gefordert, wenn sie es unternähmen, diese Visionen, diese Bilder einzufangen, Bilder und Visionen, die alles Gewohnte, alles bis dahin Bekannte, alles auch nur im Entferntesten für möglich Gehaltene auf der Bühne weit hinter sich ließen und auch heutige Kunsteffekte weit in den Schatten stellen.“ (Götz, Friedrich, Regieprobleme im ‚Ring‘. In: Bermbach (Hrsg.), In den Trümmern der eignen Welt, S. 88)

⁷⁶¹ Vgl. KdZ, GS 10, S. 117.

⁷⁶² Vgl. Srocke, S. 72.

⁷⁶³ „[...] L’oeuvre du grand maître ne serait qu’un point de depart, ou, si l’on préfère, un grandiose et salubre avertissement.“ (Appia, Adolphe, L’ Oeuvre d’art vivant. Édition Atar, Genève/Paris 1921, S. 110)

⁷⁶⁴ „En résumé: la réforme wagnérienne concerne la conception même du drame. [...] Mais il [sc. Wagner] n’ a pas su faire concorder la forme representative – la mise en scène – avec la forme dramatique qu’ il adoptait.“ (ebd., S. 111)

⁷⁶⁵ „Et l’ on peut affirmer, sans exagération aucune, que personne n’ a encore vu sur la scène un drame de Wagner.“ (ebd.)

⁷⁶⁶ „Thus it seems as if we must fill a gap.“ (Appia, Staging Wagnerian Drama, S. 39)

fühlsgewicht der Musik qualitativ entsprechendes Spektakel anzubieten. Darunter versteht Appia ein von der dichterischen Absicht und von der Musik bedingtes organisches Ganzes von Bewegung, Bühnenbild, rhythmischer Raumeinrichtung und Licht. Unter diesen Komponenten kommt dem Bühnenbild die geringste Bedeutung zu, während das Licht das wichtigste Gestaltungsmittel seiner Bühnenkonzeption darstellt, weil es eine Fusion des Schauspielers mit dem dreidimensionalen Raum und dem Bühnenbild erlaubt.⁷⁶⁷ In *La musique et la mise en scène* (1899) spricht Appia von einer mysteriösen Affinität zwischen Musik und Licht.⁷⁶⁸ Dabei unterscheidet er zwischen ‚allgemeiner Helligkeit‘ des szenischen Raums, die bisher die Hauptanwendung der Beleuchtung darstellte, und ‚gestaltendem Licht‘, d.h. durch Scheinwerfer gerichtetem Licht. In seinem reformatorisch neuen Inszenierungsprinzip ist es die kontrastierende Effektbeleuchtung, die die Szene plastisch hervorzubringen vermag.⁷⁶⁹ Dieses Licht ist aktiv und expressiv, und ermöglicht es, die musikdramatischen Inhalte in den Bühnenraum zu übertragen und sie somit zu vollständigen.

Ebenso wie Wagner den Mythos unabhängig von Geschichte und Historismus inszenieren wollte, so verfolgte Appia das Ziel, die *Ring*-Inszenierungen auch von jeglichen Verpflichtungen den gewöhnlichen Darstellungsmethoden des Mythos gegenüber zu befreien. Damit die Zeitlosigkeit des Mythos zur Geltung gebracht werden kann, fordert er eine hohe Abstraktion auf der Bühne.⁷⁷⁰ Sowohl Bühnenbild als auch Kostüm sind auf das Elementare beschränkt. Appias Vorhaben bestand darin, die museale szenische Interpretation Wagners zu überwinden, und – insofern diese Wagners eigenen Anweisungen entstammte – letztendlich Wagner von sich selbst zu befreien⁷⁷¹ und das visuelle Potenzial des Musikdramas hervorzuheben. Man könnte behaupten, erst seine Studien haben die *Ring*-Tetralogie einer uneingeschränkten Deutung zugänglich gemacht und als einen Prototyp des Kunstwerks der Zukunft, wie es sich Wagner gewünscht hatte, wirklich der Zukunft des Theaters überlassen. Obwohl

⁷⁶⁷ „Let us keep in mind that lighting constitutes the most important element of fusion by relating the actor to both spatial arrangement and scene painting. What we may thus lose quantitatively in terms of *sign* (painting) is gained by a direct expression of life.“ (Appia, *Staging Wagnerian Drama*, S. 54)

⁷⁶⁸ „Entre la musique et la lumière existe une affinité mystérieuse.“ (Appia, Adolphe, *La musique et la mise en scène*. In: Ders., *Oeuvres complètes*. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Introduction générale par Denis Bablet. 4 Bde. Lausanne 1983–1991. Hier Bd. 2 (1895–1905), S. 94)

⁷⁶⁹ Vgl. Baumann, S. 226.

⁷⁷⁰ Vgl. Appia, *Staging Wagnerian Drama*, S. 60.

⁷⁷¹ Vgl. Peter Loeffler: „Admidst all these unhappy circumstances Appia had decided to free Wagner from Wagner himself.“ (ebd., *Einleitung*, S. 19)

Appias Ideen und seine Entwürfe zu Lebzeiten reine Theorie blieben,⁷⁷² erreichten sie schließlich Mitte des 20. Jahrhunderts ihr eigentliches Ziel, die Bayreuther Bühne, unter Leitung von Wieland Wagner, während sie auf zeitgenössische Interpretationen der Werke Wagners immer noch Einfluss ausüben.

3.2.3. Das Bayreuther Festspielhaus: Die ästhetische Rezeption des Musikdramas

Mit der umfassenden leitmotivischen und synästhetischen Organisation des Musikdramas verfolgt Wagner das Ziel eines Kunstwerks, das im Moment seiner Realisierung – Wahrnehmungsoffenheit des Rezipienten und Abwesenheit von Ablenkungen vorausgesetzt – gänzlich ohne Reflexion (die für Wagner Distanzierung bedeutet) begriffen werden kann, und somit den Zuschauer integriert. Auf dieser intermedialen Verschmelzung von Kunst und Publikum beruht die sozialpolitische Erweiterung der Ästhetik des Musikdramas. Der Aufführungsraum des Musikdramas, als der multimediale Raum, der eine solche Rezeption ermöglicht, ist eine ebenso wichtige Komponente der Konzeption des Gesamtkunstwerks.

Zwischen 1872 und 1873 lässt Wagner für die Aufführung seiner Werke ein eigenes Theater erbauen. Anders als bei den Operntheatern, ist der Maßstab für die Architektonik des Festspielhauses in Bayreuth durch den Geist der Musik gegeben,⁷⁷³ der es zu dienen hat, sowie durch die zentrale Bedeutung des szenischen Bildes. Der Raum soll mit seiner Gestaltung die angestrebte perfekte Illusion unterstützen, indem er alles optisch Störende eliminiert und so die vollständige audiovisuelle Realisierung und Wahrnehmung des Kunstwerks ermöglicht. In *Das Kunstwerk der Zukunft* heißt es:

„In einem vollkommenen Theatergebäude gibt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfnis der Kunst Maß und Gesetz. Dies Bedürfnis ist ein doppeltes, das des Gebens und des Empfangens, welches sich beziehungsvoll gegenseitig durchdringt und bedingt.“⁷⁷⁴

⁷⁷² Man denke etwa an die fanatisch hartnäckige Weigerung Cosimas, Appias Überlegungen zu berücksichtigen.

⁷⁷³ Vgl. Wagner, Richard, *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben (1873). In: SSD 9, S. 342.

⁷⁷⁴ KdZ, Bd 10, S. 158.

Aus dieser Forderung Wagners resultiert die Besonderheit des Innenraums im Festspielhaus. Wie die Außenseite des Baus, so folgt auch seine Innenkonstruktion den Prinzipien der Einfachheit und der Zweckmäßigkeit. Dem Besucher sollen sofort „ein allerdürftigstes Material, eine völlige Schmucklosigkeit“⁷⁷⁵ auffallen. Die schlichte Dekoration des Raums sowie die Abwesenheit von Logen markieren den Unterschied zu den gewöhnlichen Theatersälen des Opernbetriebes, die Wagner wegen ihrer Architektur, ihres ablenkenden Luxus und ihrer gesellschaftlich repräsentativen Konventionen immer äußerst scharf kritisiert hat. Im Festspielhaus befindet man sich dagegen in einem „Theatron, d.h. einem Raume, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn [sc. den Zuschauer] weist.“⁷⁷⁶ Der Zuschauerraum zwingt hier zur Konzentration auf die Bühne: Mit der amphitheatralischen Anordnung der Sitzplätze sowie den gestuften und nach vorne perspektivisch schmaler werdenden Sitzreihen wird der Blick immer wieder in Richtung der Bühne gelenkt. Man kann die Beziehung zwischen dem Kunstwerk auf der Bühne und dem Zuschauerraum als Gestus einer Umarmung⁷⁷⁷ empfinden, der von der Bühne ausgeht und alle Zuschauer gleichberechtigt aufnimmt. In Bayreuth folgt Wagner nicht mehr früheren Überlegungen über ein alternatives Faust-Theater nach dem Vorbild der Shakespeareschen Bühne,⁷⁷⁸ nach denen Bühnen- und Zuschauerraum im Rahmen eines spontanen Volkskunstwerks verschmelzen sollen, und die auf die Bühne des modernen experimentellen Theaters und der Performance vorausweisen. Er orientiert sich ausschließlich am Vorbild des antiken Theaters, zieht jedoch für sein Festspieltheater schließlich die barocke Guckkastenbühne vor: Obwohl er sie als eine missverstandene Umsetzung der antiken Bühne betrachtet,⁷⁷⁹ bleibt sie immer noch die Bühnenform, welche die am weitesten entwickelten Möglichkeiten einer dreidimensionalen, illusionistischen Darstellung bietet. Diese Wahl ist auch für die Form des Zuschauerraums entscheidend, die nicht mehr, wie im antiken Theater, wirklich kreisförmig sein kann. Im Bayreuther Raum findet also eine Vermittlung von antikem Zuschauerraum und moderner Tiefenbühne statt, was nach BORCHMEYER „Nähe wie Ferne des griechischen Ide-

⁷⁷⁵ Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, SSD 9, S. 326.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 337.

⁷⁷⁷ Vgl. Schneller, S. 129.

⁷⁷⁸ Vgl. Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 48-56.

⁷⁷⁹ „Hier [sc. in der modernen französischen und italienischen Bühne] sehen wir das, mit Mißverständnis der antiken Bühne nachgebildete akademische Theater der Kunstrenaissance, in welchem die Szene durch das Orchester vom Publikum geschieden wird.“ (Über Schauspieler und Sänger, GS 12, S. 346)

als der ›Öffentlichkeit‹ und ihrer ästhetischen Äquivalente in Wagners Theorie und Praxis des Theaters“ dokumentiert.⁷⁸⁰

Da es im Festspielhaus keine Orchestra gibt, kann sich die erwünschte Einheit von Zuschauer und Kunstwerk nicht mit der Versenkung des dramatischen Geschehens ins Zentrum des Zuschauerraums vollziehen, sondern muss artifiziell erreicht werden, und zwar über die vollkommene Identifikation des Publikums mit der Musik und dessen Versenkung in die vollkommene Illusion. Voraussetzung einer absoluten Hingabe des Zuschauers ist jedoch das, was Adorno die „Verdeckung der Produktion“⁷⁸¹ genannt hat, oder mit Wagners Worten, die Ausmerzung „der widerwärtigen Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates“.⁷⁸² Mit drei wichtigen Neuerungen will Wagner jeden Ablenkungsfaktor ausschließen und dabei zugleich die Wirkung der Musik und des szenischen Bildes potenzieren. Mit der Verdunkelung des Zuschauerraums vor der Öffnung des Vorhangs soll eine Isolierung des Zuschauers vor irrelevanten optischen Reizen und dessen Versenkung in eine weihungs- und erwartungsvolle Stimmung erreicht werden. Während der Aufführung wird die Handlung auf der Bühne durch die Dunkelheit intensiviert. Dank einem doppelten Proszenium erscheint darüber hinaus das Bühnengeschehen durch die größere Entfernung, in der die Handlung aufgeführt wird, als eine traumähnliche Vision. Schließlich erfindet Wagner in Bayreuth das unsichtbare Orchester.⁷⁸³ Indem der ‚technische Herd‘ der Musik im verdeckten Orchestergraben zwischen Bühne und Zuschauerraum versenkt wird, wird die Aufmerksamkeit von Aufführung und Virtuosität auf die Musik an sich verlagert. Durch die Tiefe und den Schalldeckel wird der Orchesterklang qualitativ direkt beeinflusst. So erhält die Musik einen entmaterialisierten Charakter,⁷⁸⁴ was eine unbedingte Voraussetzung für ihre vollkommene sinnliche Wahrneh-

⁷⁸⁰ Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 74.

⁷⁸¹ Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 107.

⁷⁸² *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, SSD 9, S. 336.

⁷⁸³ Auf die Notwendigkeit der Verdeckung des Orchesters weist Wagner schon vor Bayreuth hin: „Zur Vollendung des Eindruckes einer solchermaßen vorbereiteten Aufführung würde ich dann noch besonders die Unsichtbarkeit des Orchesters, wie sie durch eine, bei amphitheatralischer Anlage des Zuschauerraumes mögliche, architektonische Täuschung zu bewerkstelligen wäre, von großem Werte halten.“ (Wagner, Richard, Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels „Der Ring der Nibelungen“ (1862). In: SSD 6, S. 275) Die Produktionsebene der Musik soll verborgen bleiben, „fast ebenso sorgsam, als die Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Kulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen.“ (ebd.)

⁷⁸⁴ Vgl. Schneller, S. 133.

mung darstellt. In ihrer Einheit mit der entfernten Szene wirkt sie im Rezipienten wie der idealisierende Filter der ästhetischen Erfahrung:

„[...] die aus dem ‚mystischen Abgrunde‘ geisterhaft erklingende Musik [sc. versetzt], gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschoße Gaias entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens [...], in dem das erschaute szenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.“⁷⁸⁵

Wie die Priesterin Pythia, soll sich der Zuschauer durch das ‚Betäubungsmittel‘ Musik in einen Zustand versetzen, wo das immediate Bewusstsein ausgeschaltet und somit eine einheitliche, archaische Rezeption möglich wird. Dieser traumartige Sonderzustand lässt sich daran erkennen, was Wagner als die Depotenzierung des Gesichts des Zuschauers beschreibt.⁷⁸⁶

Das Zusammenwirken des auf der Bayreuther Bühne aufgeführten Musikdramas fasst KITTLER zu einer medientechnologischen Formel zusammen, die die Kontinuität zwischen Wagner und Kinoerlebnis impliziert:

„Das Musikdrama ist eine Maschine, die auf drei Ebenen oder Datenebenen arbeitet: erstens die verbale Information, zweitens das unsichtbare Bayreuther Orchester, drittens die szenische Visualität mit ihren Kamerafahrten und Nebelscheinwerfern avant la lettre. Der Text wird eingespeist in eine Sängerkehle, der Output dieser Kehle in einen Verstärker namens Orchester, der Output dieses Orchesters in eine Lightshow und das ganze schließlich ins Nervensystem des Publikums.“⁷⁸⁷

Wagner will für sein Musikdrama, aufgeführt in seinem Theater, Wahrnehmungsgesetze gelten lassen, die sich sowohl von den für das Schauspiel und die Oper als auch von den für das antike Theater geltenden un-

⁷⁸⁵ Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, SSD 9, S. 338.

⁷⁸⁶ Vgl. Beethoven, GS 8, S. 158. Der Musik wird hier die gleiche Funktion beigemessen, die Nietzsche dem tragischen Chor zuschreibt: „Jetzt bekommt der dithyrambische Chor die Aufgabe, die Stimmung der Zuhörer bis zu dem Grade dionysisch anzuregen, dass sie, wenn der tragische Held auf der Bühne erscheint, nicht etwa den unförmlich maskierten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verückung geborene Visionsgestalt.“ (Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, KSA 1, §. 8, S. 63)

⁷⁸⁷ Kittler, Friedrich, Weltattem. Über Wagners Medientechnologie. In: Friedrich A. Kittler/Manfred Schneider/ Samuel Weber (Hrsg.), Diskursanalysen I: Medien. Opladen 1987, S. 103.

terscheiden.⁷⁸⁸ Eine ununterbrochene Rezeption, ein immersives Erlebnis soll ermöglicht werden, bei dem sich die Grenze zwischen Realität und Kunsterfahrung auflöst. Aufgrund seiner Gleichzeitigkeit mit den Sinnen des Zuschauers, kann Wagners Musikdrama als das erste Massenmedium betrachtet werden.⁷⁸⁹ Mit seiner Aufführung im dunklen, multimedialen Raum, auf den „alle Finsternisse unserer Kinosäle zurückgehen“, ⁷⁹⁰ mit der bewusst angestrebten Intensivierung des Visuellen und mit der „allesdurchdringende Macht von Sound“⁷⁹¹ steht es dem die Sinne fesselnden multimedialen Kinoereignis nahe.

4. Die Festspielidee

Wagners Festspielkonzept geht aus seinen Überlegungen über die am besten geeignete Aufführung des *Rings* hervor und verbindet sich unmittelbar mit seiner Kritik am Opern- und Theaterbetrieb seiner Zeit. Angesichts der außerordentlichen Wichtigkeit, die er seinem Werk zuerkennt, hält er eine Inszenierung im Rahmen der Institutionen seiner Zeit für unangemessen, sogar unmöglich. Dem zur Kulturware verfallenen Kunstwerk will er ein Kunstwerk gegenüberstellen, das seine Authentizität bewahrt.⁷⁹² So entwickelt er die Idee einer vom gesellschaftlichen und künstlerischen Alltag klar abgegrenzten Festveranstaltung, die von den übrigen Theaterverhältnissen unabhängig bleibt und sich von ihnen durch den Aufführungsort, das künstlerische Programm, die Organisation sowie die Rolle des Publikums radikal unterscheidet. Das Festspiel, auf ‚neutralem Boden‘ stattfindend, soll eine Alternative zur modernen Spaltung von Leben und Kunst darstellen. Wagners Festspielkonzept orientiert sich am Vorbild der attischen Festspiele und den darin stattfindenden dramatischen Wettkämpfen und Tragödienaufführungen. Deren besondere Stellung im Athener Leben des 5. Jahrhunderts v. Chr. als identitätsstiftender Treffpunkt von Leben, Politik, Kunst und Religion lobt er bereits in *Die Kunst und die Revolution*. Kulturell ist sein Konzept im Kontext der großen

⁷⁸⁸ Vgl. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 108.

⁷⁸⁹ Vgl. Kittler, *Weltattem*, S. 94.

⁷⁹⁰ Ebd.

⁷⁹¹ Ebd., S. 97.

⁷⁹² Vgl. mit den antithetischen Begriffen ‚Kulturindustrie‘ und ‚autonome Kunst‘ bei Horkheimer/Adorno (Kapitel „Kulturindustrie“. Anm. 4)

öffentlichen nationalen Feiern und Feste Deutschlands zu verorten, die nach der Reichsgründung immer häufiger stattfanden.⁷⁹³ Wie er von diesen zur Idee eines dramatischen Festes inspiriert wurde, beschreibt er in *Über die Benennung Musikdrama* (1872):

„Die Benennung hiervon [sc. Bühnenfestspiel] ist mir durch den Charakter meiner Unternehmung eingegeben worden, da ich Gesangsfeste, Turnfeste usw. kannte und mir nun recht wohl auch ein Theaterfest vorstellen durfte, bei welchem bekanntlich die Bühne mit den Vorgängen auf ihr, welche wir sehr sinnig als ein Spiel aufzufassen haben, die ersichtlichste Hauptsache ist.“⁷⁹⁴

Ideologisch ist sein Konzept dem wachsenden Nationalbewusstsein im politischen und künstlerischen Bereich, das die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts durchweht, sowie der bereits seit Lessing lebendigen Diskussion über ein Nationaltheater und dessen Aufgaben verpflichtet.⁷⁹⁵

Die Idee und ihre Zielsetzung erleben über die Jahre hinweg einige Umformulierungen, die gewiss auch mit den realen äußeren Umständen in Verbindung stehen, denen Wagner als Künstler und als Individuum begegnet. Immanenter Aspekt seiner Konzeption bleibt dennoch Wagners unermüdliches Bestehen darauf, dass seine Werke festlich aufgeführt werden, außerhalb des Opernbetriebes, des die dramatische Kunst trivialisierenden Repertoire-Theaters und des Kunst-Warenmarktes überhaupt. „Mit dieser meiner Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart“,⁷⁹⁶ schreibt er an Theodor Uhlig. Es ist nach Bermbach die Festspielkonzeption, die zwischen dem Musikdrama und dem Gesamtkunstwerk-Konzept vermittelt und Ersteres zum Letzteren potenziert:

„Der schließlich letzte Aspekt einer Verbindung von Musikdrama und Theater, von Kunst und Öffentlichkeit im Medium eigens dafür organisierter Festspiele führt das Musikdrama in den entscheidend gesellschaftstheoretisch bestimmten Rahmen eines das Leben insgesamt umfassenden ästhetischen Ereignisses hinein: in den des Gesamtkunstwerks.“⁷⁹⁷

⁷⁹³ Vgl. Voigt, Richard Wagners autoritäre Inszenierungen, S. 192.

⁷⁹⁴ Über die Benennung »Musikdrama«, SSD 9, S. 307.

⁷⁹⁵ Vgl. Lucas, S. 15.

⁷⁹⁶ Brief an Theodor Uhlig vom 12.11.1851, SB IV, S. 175.

⁷⁹⁷ Bermbach, Der Wahn, S. 192.

Im Folgenden werden die Grundzüge der Idee in den verschiedenen Lebensphasen Wagners sowie ihre Konkretisierung mit der Gründung der Bayreuther Festspiele präsentiert.

4.1. Zürich, Paris, München

Die frühen Äußerungen über die Festspielidee stehen in Verbindung mit Wagners enttäuschten Reformvorschlägen in Dresden und gleichen in vielerlei Hinsicht dem Geist der großen Zürcher Schriften. Das Festspiel ist in dieser Phase als ein Ereignis zur Feier der Revolution und zur Revitalisierung ihrer Bedeutung anhand eines dramatischen Werkes und des im Mythos kodifizierten revolutionären Credo gedacht:

„An eine Aufführung kann ich erst nach der Revolution denken. [...] Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf, und lade zu einem großen dramatischen Feste ein: nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf: mit ihm gebe ich den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten Sinne, zu erkennen.“⁷⁹⁸

Hier erklingt noch das Echo der republikanischen Feste im Rahmen der Zivilreligion Rousseaus.⁷⁹⁹ Das sozialpolitische Gewicht, das dem Fest zugeschrieben wird, wiegt schwerer als das rein künstlerische. Als bei Wagner bald die revolutionäre Gesinnung, zum Teil unter dem Einfluss Schopenhauers, nachlässt, wird das dramatische Werk selbst zum Mittelpunkt des dramatischen Festes.⁸⁰⁰ Und doch tauchen in dieser frühen, revolutionären Phase des Gedankens alle wesentlichen ästhetischen und organisatorischen Elemente der Konzeption,⁸⁰¹ die später auch für das Bayreuther Festspiel maßgebend sein wird, auf. Es lohnt sich, eine längere Passage aus einem Brief an Uhlig von 1850 zu zitieren, in der Wagner seine revolutionär-künstlerischen Absichten äußert und somit auch Bayreuth bereits erahnen lässt:

⁷⁹⁸ Brief an Theodor Uhlig vom 12.11.1851, SB IV, S. 176.

⁷⁹⁹ Vgl. Henrich, Dieter, Gesamtkunstwerk und Partialkunstwerk. In: Richard Klein (Hrsg.), Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelungen. München 2001, S. 16.

⁸⁰⁰ Vgl. Dahlhaus, Richard Wagners „Bühnenfestspiel“, S. 593.

⁸⁰¹ Vgl. Fornoff, S. 230.

„Könnte ich je über solch eine summe [sc. 10.000 Talern] disponieren, so würde ich folgendes veranstalten: – hier, wo ich nun gerade bin und wo manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen wiese bei der Stadt von Bret und balken ein rohes theater nach meinem Plane herstellen und lediglich bloß mit der ausstattung an decorationen und maschinerie versehen lassen, die zu der aufführung des Siegfried nöthig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten sänger, die irgend vorhanden wären, auswählend und auf 6 wochen nach Zürich einladen: den chor würde ich mir größten theils hier aus freiwilligen zu bilden suchen [...]. So würde ich mir auch mein Orchester zusammenladen. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Drama's durch alle Zeitungen Deutschland's mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes: wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekommt gesichertes entrée, – natürlich wie alles Entrée: gratis! Des weiteren lade ich die hiesige jugend; Universität, Gesangsvereine u.s.w. zur Anhörung ein. Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen Umständen drei Aufführungen des Siegfried in einer woche stattfinden: nach der dritten wird das theater eingerissen und meine partitur verbrannt. Den leuten, denen die sache gefallen hat, sage ich dann: „nun macht's auch so! [sic!]"⁸⁰²

Sein *Siegfried*-Drama, noch nicht zur Tetralogie ausgedehnt, soll an einem idyllischen Ort aufgeführt werden, oder, wie Wagner später an Liszt schreibt, „in einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industrie-Pestgeruche unsrer städtischen Civilisation.“⁸⁰³ Diese imaginäre Einöde ist ein Vorklang zur Kleinstadt Bayreuth, die zur Heimat der Festspiele wird. Darüber hinaus begegnet einem hier die Konzeption eines proviso-rischen Theaters, die Wagner leitmotivisch immer wieder erwähnt, und die in der Architektonik des Bayreuther Theaters, wenn auch aus Geldnot, immerhin einen starken Einfluss übt. Eingeladen ist das ganze Volk, das zur Festveranstaltung freien Eintritt hat. Der Ausnahmecharakter der Aufführung wird außerdem durch die Beteiligung ausgewählter junger Darsteller und durch die ehrenamtliche Teilnahme von Laiendarstellern am Chor unterstrichen. Sowohl hier als auch in der ersten offiziellen Formulierung seines Planes in *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851)⁸⁰⁴ sieht

⁸⁰² Brief an Uhlig vom 20.09.1850, SB III, S. 425f.

⁸⁰³ Brief an Liszt vom 30.01.1852, SB IV, S. 270.

⁸⁰⁴ „Ich beabsichtige meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine »Reper-toirstücke« nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: – An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem

Wagner die Wirksamkeit des dramatischen Festes noch in der Einmaligkeit des Ereignisses begründet. Dabei handelt es sich um die Zuspitzung seiner Forderung nach einem unmittelbar auratischen Kunstwerk, das „nach Ort, Zeit und Umständen auf das Schärfste bestimmt sich kundgiebt“ und das „jede Spur des Monumentalen von sich abstreift“.⁸⁰⁵ Der Vorschlag zur Verbrennung der Partitur ist ihre radikalste Formulierung. Später jedoch akzeptiert Wagner die Bedeutung der Wiederkehr für die intellektuelle und emotionale Bindung des Publikums an den Inhalt des Dramas und somit für den Erfolg des Festspiels. Er denkt an zyklische Wiederholungen seiner Dramen, während er in Bayreuth sogar selbst „dem Drang nach Monumentalisierung“⁸⁰⁶ verfällt und das Festspiel in eine feste Institution überführen will.

Von den Überlegungen im oben zitierten Brief distanziert sich Wagner, als er um 1860 nach seiner Rückkehr aus dem Exil sein künstlerisches Glück in Paris versucht. In der großen Weltstadt, nicht mehr im provinziellen Ort, verfolgt er Projekte zur Gründung einer deutschen Musteroper im Rahmen der Institution der großen Oper, in der deutsche Kunst zelebriert werden soll. Anhand von festlichen modellgebenden Aufführungen sowohl der eigenen Dramen *Tristan*, *Lohengrin* und *Tannhäuser*, als auch der Werke der großen Meister Mozart, Weber und Beethoven und für ein Publikum von eingeladenen Freunden der Musik will Wagner eine nationale Kunstmission im Ausland initiieren.⁸⁰⁷ Wagner versucht hier, eine Verbindung zwischen Alltags- und Festtheater⁸⁰⁸ zu vollziehen. Nach dem Misserfolg der Aufführung des *Tannhäuser*⁸⁰⁹ erkennt er jedoch die Unmöglichkeit einer Annäherung an seine Festspielidee mittels des institutionalisierten Theaters und äußert noch einmal seinen Wunsch nach einem eigenen Theater:

Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnis künstlerisch mitzuteilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgiltig, als sie mir überflüssig erscheinen muß.“ (Eine Mitteilung, SSD 4, S. 343f.)

⁸⁰⁵ Ebd., S. 237.

⁸⁰⁶ Dahlhaus, Richard Wagners „Bühnenfestspiel“, S. 599.

⁸⁰⁷ Vgl. Lucas, S. 84.

⁸⁰⁸ Vgl. ebd., S. 71.

⁸⁰⁹ Die Pariser Aufführung des *Tannhäuser*, welche durch die provokative Einmischung des Pariser Jockey-Clubs zum Fiasko degenerierte, beschreibt Wagner in seinem *Bericht über die Aufführung des »Tannhäuser« in Paris* (1861).

„Ich kann die Oper nicht in meiner Nähe dulden, wenn mein Musikdrama gepflanzt werden soll. Somit sehe ich jetzt mehr wie je wieder ein: ich brauche ein Theater für mich, welches ich dann Andren ebenfalls erschliesse.“⁸¹⁰

Mit dem Vorwort zur Herausgabe der kompletten Dichtung des *Rings* 1862 hofft Wagner, das Interesse an seinem Werk zu mobilisieren, bis es endlich zu einer „vollständigen musikalisch-dramatischen Aufführung“⁸¹¹ kommen kann, wofür er vorsorglich noch einmal die Determinanten festlegt. Dabei nimmt er die frühen Aspekte seines Konzepts wieder auf und vertieft sie. Nach seinen schlechten Erfahrungen mit Paris und dem Publikum der Großstadt spricht er hier wieder von einer kleinen Stadt, „günstig gelegen und zur Aufnahme außerordentlicher Gäste geeignet“, sowie vom provisorischen Theater, „so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet“, mit „amphitheatralischer Einrichtung“ und „dem großen Vorteile der Unsichtbarmachung des Orchesters“.⁸¹² Diese Formulierungen nehmen das Bayreuther Festspielhaus und seine Architektonik eines ‚Theatrons‘ vorweg. Die idealen Darsteller der Tetralogie sind keine einfachen Sänger, sondern ausgewählte „dramatische Sänger“,⁸¹³ die in einer langen, der Hektik des Repertoiretheaters entgegengesetzten Probenzeit für die Aufführung vorbereitet werden sollen. Der *Ring* soll nicht dem gewöhnlichen Opernpublikum, sondern „allen Freunden der Kunst, nah‘ und fern“⁸¹⁴ präsentiert werden. Das festliche Theaterereignis soll „im vollen Sommer“⁸¹⁵ stattfinden, an vier aufeinanderfolgenden Abenden. Wagner strebt ein ‚Bühnenfest‘ an, das eine Auszeit aus dem Alltag bietet, aber zugleich auch, anders als die konventionellen Ess- und Trinkfeste des Volkes, im Laufe des viertägigen Erlebnisses eine „Geistestätigkeits-Entwicklung“⁸¹⁶ fordert – und fördert. Das Festspiel kann und soll eine erzieherische Rolle übernehmen, indem es „einen unberechenbaren Einfluß auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelfaften nationalen Geistes“⁸¹⁷ ausübt.

⁸¹⁰ Brief an Hans v. Bülow vom 17.12.1861, SB XIII, S. 333.

⁸¹¹ Vorwort, SSD 6, S. 273.

⁸¹² Ebd., S. 273.

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Ebd.

⁸¹⁵ Ebd., S. 276.

⁸¹⁶ Ebd., S. 277.

⁸¹⁷ Ebd., S. 281.

Wagner, dessen Interesse für den organisatorischen Teil seiner Konzeption inzwischen in den Vordergrund gerückt ist, er selbst jedoch nicht über die benötigten finanziellen Mittel verfügt, erkennt zwei Realisierungsmöglichkeiten: zum einen eine „Vereinigung kunstliebender, vermögender Männer und Frauen“,⁸¹⁸ die mit ihren Beiträgen das Projekt finanzieren; zum anderen die Bereiterklärung eines deutschen Fürsten, Wagner zu beauftragen und ihm so den Übergang zur ‚Tat‘⁸¹⁹ von Komposition und Aufführung der kompletten Tetralogie zu ermöglichen. Dass Wagner, der diesen Fürsten zwei Jahre später in der Person Ludwigs des II. fand, sich künstlerisch an diesen gebunden hat, war nach Borchmeyer „nicht nur äußere Notwendigkeit [...], sondern entspricht einer schon zuvor von ihm artikulierten ideologischen Überzeugung“⁸²⁰ von der Problematik des Status des Künstlers als Freiberufler und dessen Beteiligung am Warenmarkt. Ab 1864 werden alle Projekte Wagners unter dem Mäzenentum des bayrischen Königs weitergeführt. Die Festspielkonzeption erfährt hier mit dem Hang zum Prachtvollen und Monumentalen eine radikale Wendung. Wie aus Wagners Schrift *Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* (1865) hervorgeht, ist die Festspielidee in drei Phasen zu realisieren:⁸²¹ Auf die vorbildliche Aufführung von Werken der deutschen Meister, einschließlich Wagners Dramen, sollen, nach Vollendung der Partitur des *Rings*, unter Beteiligung auserlesener Künstler aus ganz Deutschland und in einem provisorischen Theater Musteraufführungen der Tetralogie stattfinden; hierdurch soll die szenische Realisierbarkeit des *Rings* einer Prüfung unterzogen werden. In der letzten Planungsphase ist der Bau eines Monumentaltheaters vorgesehen, das dem Ideal des Königs entsprechend als Tempel der Kunst für ein kunstekstatisches Publikum fungieren soll. Im Rahmen dieser Planung, die durch die Gründung der stilbildenden Musikschule ergänzt wird, gelangt das Festspielkonzept zu einer „absoluten Einheit von Mustertheater, Festtheater und Nationaltheater“.⁸²² Die Münchner Pläne sind jedoch nie realisiert worden. Die vom König voreilig befohlenen Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* betrachtet Wagner als Verrat an seinem Festspielkonzept. Wie seine Briefe an den König belegen, bemüht er sich darum, mindestens seine Prinzipien des unentgeltlichen Eintritts und des festlichen Charakters durchzusetzen und die Degradierung der Aufführung zu einer gewöhnlichen Repertoirevorstellung zu vermeiden.⁸²³ Mit der künstlerischen Intervention des Königs

⁸¹⁸ Vorwort, SSD 6, S. 280.

⁸¹⁹ Vgl. ebd., S. 281.

⁸²⁰ Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 21f.

⁸²¹ Vgl. Lucas, S. 74

⁸²² Ebd., S. 75.

⁸²³ Vgl. ebd., S. 88

erlebt Wagner die Janusköpfigkeit des von ihm idealisierten Mäzenentums,⁸²⁴ und beschließt endgültig, seine Idee im Rahmen eines Privatunternehmens zu realisieren.

4.2. Bayreuth

In Bayreuth, wo Wagner um 1871 den endgültigen Aufführungsort seiner Werke findet, erreicht die Festspielkonzeption ihre Endphase. Wagner selbst erklärt das ästhetisch-kulturelle Phänomen Bayreuth als Ergebnis seines Beharrens, nach allen Irrfahrten seine „Idee einem gewissen Lokale einpflanzen zu wollen“.⁸²⁵ Bayreuth ist nach Kunze das Ergebnis einer sowohl räumlichen als auch faktischen Distanzierung.⁸²⁶ In der kleinen Stadt und im eigenen Theater, das auf einem von der Stadt kostenlos zur Verfügung gestellten Grundstück erbaut wurde, soll Wagners eigenartige *Ring-*Tetralogie zum ersten Mal vollständig und an vier aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt werden. Am 22. Mai 1872 wurde der Grundstein des Festspielhauses gelegt. Die ersten Festspiele wurden für 1873 angekündigt; tatsächlich zustande gekommen sind sie allerdings erst im August 1876.

Die Lage des Festspielhauses entspricht in etwa Wagners früherer Schwärmerei von einer ‚schönen Einöde‘ sowie seinem Grundsatz der Abgrenzung des Festspiels von Kunstbetrieb und normalem Lebensablauf. Auf dem sogenannten Grünen Hügel Bayreuths erbaut, hebt sich das Theater vom Rest der Stadt und symbolisch auch vom Alltäglichen ab.⁸²⁷ Diese Örtlichkeit weckt Assoziationen mit der zur Kultstätte gewordenen Akropolis der altgriechischen Städte sowie mit antiken Sakralorten wie Delphi, Epidauros usw.⁸²⁸ Das Festspielhaus führt Wagners Idee eines provisorischen Theaters weiter. Wie Wagner erklärt, wurde architektonisch „nur das rein Zweckmäßige und zur Erreichung der Absicht Nötige“⁸²⁹ umgesetzt, nämlich ein Zuschauer- und ein Bühnenraum. Im Gebäude wird der idealistische Funktionalismus Gottfried Sempers erkennbar,⁸³⁰ dessen Entwürfe für ein Festtheater in München, die er mit Wagner

⁸²⁴ Vgl. Lucas, S. 58.

⁸²⁵ Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, SSD 9, S. 331.

⁸²⁶ Vgl. Kunze, S. 172.

⁸²⁷ Vgl. Schneller, S. 110.

⁸²⁸ Vgl. ebd., S. 110.

⁸²⁹ Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, SSD 9, S. 340.

⁸³⁰ Vgl. Schneller, 122.

bearbeitete, einen direkten Einfluss auf den von Otto Brückwald realisierten Bayreuther Bau ausübten.

Dass das Festspielhaus „in der naivsten Einfachheit eines Nothbaues“⁸³¹ erscheint, ist weder ein Zufall noch ausschließlich finanziell bedingt. Das im Vergleich zum Prunk der großen Oper als entkleidet aussehende Theaterhaus⁸³² soll auf die „flüchtig gezimmerten Festhallen“⁸³³ und die für die verschiedenen Volksfeste spontan errichteten Bühnen verweisen. Somit stellt es das architektonische Denkmal eines alten Ideals aus Wagners Zürcher Zeit dar, das Borchmeyer als utopisches Komplement der Festspielkonzeption betrachtet.⁸³⁴ die in der Schlusszene der *Meistersinger* illustrierte ästhetische Utopie einer spontanen Vereinigung von Leben, Volkstraditionen und Künsten auf der Nürnberger Festwiese. Darüber hinaus hat das Provisorische einen ausgeprägten symbolischen Charakter. Mit der Errichtung des Festspielhauses glaubt Wagner, „dem deutschen Geiste eine ihm entsprechende, angehörige Stätte zu bereiten“.⁸³⁵ Das eigentümlich Deutsche ist jedoch eine Idee, die sich noch in der Schwebe befindet, was das provisorische Theater ausdrücken soll:

„Sei es jetzt auch bloß ein provisorisches, so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äußere Form des deutschen Wesens eine provisorische war. Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und dieser Tempel wird dann gerade so den inneren Geist auch nach außen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigentümlichkeit sich selbst angehört.“⁸³⁶

Wagner stilisiert hier Bayreuth nicht nur zu einem Nationaltheater, sondern vielmehr zu einem die Funktion eines Tempels erfüllenden monumentalen Ort zur Feier des deutschen Geistes und der als urdeutsch und ideal proklamierten Wagnerschen Kunst.⁸³⁷

⁸³¹ Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, SSD 9, S. 343.

⁸³² Vgl. Schneller, S. 121.

⁸³³ Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, SSD 9, S. 326.

⁸³⁴ Vgl. Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 225.

⁸³⁵ Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, SSD 9, S. 335.

⁸³⁶ Ebd., S. 329.

⁸³⁷ Die Wandlung des humanistischen kulturästhetischen Ideals Wagners zum nationalen – das später zur schlechten nationalistischen Ideologie wird, parodiert Nietzsche in *Ecce homo* (1888-1889): „Was war geschehn? - Man hatte Wagner ins Deutsche übersetzt! Der Wagnerianer war Herr über Wagner geworden! - Die deutsche Kunst! der deutsche

Die Institution Bayreuth wird zum Beziehungsort des kultischen Charakters des Kunstwerks. Das Bayreuther Erlebnis fasst Wagner als quasi-religiös auf, mit der Teilnahme an den antiken Festspielen und, im Fall des Bühnenweihfestspiels *Parsifal*, sogar an den antiken Mysterien vergleichbar. Die Fahrt zum abgelegenen Festspielhaus, die Naturlandschaft sowie die äußere Einfachheit des Gebäudes sollen im Bewusstsein des Besuchers eine klare Grenze zwischen Alltag und Festspiel markieren und ihn auf einen emotionalen und geistigen Nullpunkt zurückführen.⁸³⁸ Innerlich gereinigt und aufnahmebereit, betritt er schließlich den Innenraum als Tempel der Offenbarung.⁸³⁹ Die völlige Schmucklosigkeit des Raums, die Abwesenheit von Logen und die amphitheatralische Form des Zuschauerraums heben den absoluten Vorrang des Kunstwerks und seiner Rezeption hervor. Wie Kunze behauptet, hat Wagner den Aspekt der sakralen Wirkung auf den Rezipienten in der musikalischen Gestaltung aller Musikdramen seit dem *Fliegenden Holländer* berücksichtigt.⁸⁴⁰ In Bayreuth bewirkt das Musikdrama als aus dem „mystischen Abgrund“ des Orchesters „geisterhaft erklingende Musik“⁸⁴¹ sowie durch seine kalkulierte synästhetischen audiovisuelle Realisierung auf der Tiefenbühne eine ästhetische Erfahrung, die dem Zuschauer den Zugang zu einem höheren Bewusstsein eröffnen soll. Das viertägige Fest ist als ein in sich geschlossenes Erlebnis gedacht, das nicht Zerstreuung und Unterhaltung, sondern, durch die und zum Zweck der Kunst, Sammlung und Andacht für alle Beteiligten, Künstler und Zuschauer anbietet.

Das Ideal einer solch intensiven Kunsterfahrung erhebt aber in der Tat Ansprüche an beide Seiten des ästhetischen Geschehens, sowohl an die Darsteller als auch an das Publikum. Von den Darstellern wird neben vielseitiger Begabung auch ein neues Berufsethos verlangt.⁸⁴² Charakteristisch ist, dass sie keine Bezahlung, sondern Entschädigungen erhalten sollen, was Wagners radikaler Absage an Starkult und Gagenexzesse des gesanglichen Virtuositums entspricht.⁸⁴³ Zugleich soll das Festspielpublikum als eine Gemeinschaft von ästhetischen Zuhörern⁸⁴⁴ durch seine Aufnahmebereitschaft, seine Empfänglichkeit für das Wunder des Kunstwerks⁸⁴⁵ sowie durch den Akt der Rezeption einen aktiven Beitrag zum Kunstfest leisten,

Meister! das deutsche Bier!" (Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, KSA 6, Menschliches, Allzumenschliches, §. 2, S. 323)

⁸³⁸ Vgl. Schneller, S. 120.

⁸³⁹ Vgl. ebd., S. 110-134.

⁸⁴⁰ Vgl. Kunze, S. 163.

⁸⁴¹ Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, SSD 9, S. 338.

⁸⁴² Vgl. Lucas, S. 77.

⁸⁴³ Vgl. ebd.

⁸⁴⁴ Vgl. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, §. 22, S. 143.

⁸⁴⁵ Vgl. ebd., §. 23, S. 145.

und so eine Einheit seiner eigenen und der ästhetischen Welt entstehen lassen, die mit der spontanen Einheit von Leben und Kunst im Rahmen des antiken dramatischen Festes vergleichbar wäre. Wagner weist somit seinem Publikum ideelle Funktionen zu, was für die Theaterverhältnisse seiner Zeit eine radikale Innovation darstellt.⁸⁴⁶ Die direkte Einbeziehung eines partizipatorisch orientierten Publikums in das integrale theatralische Geschehen, meint Bermbach, „[...] überschreitet bereits die engere konzeptionelle Vorstellung des Musikdramas, es zeigt, daß das Musikdrama zum Gesamtkunstwerk tendiert, weil der in ihm angelegte holistische Grundzug sich totalisierend entfalten will.“⁸⁴⁷

Angenommen, dass im dramatischen Fest der Antike ein ideales Verhältnis von Produktion und Rezeption und somit von Leben und Kunst erreicht worden ist, nach dem Wagner mit seinem Festspielkonzept strebt, fällt sogleich ein Unterschied auf: Während die Tragödie im Mittelpunkt des Zuschauerraums des Amphitheaters wie des Lebens selbst stattfand, dominiert in der Gestaltung des Festspielraums die Idee, dass die Idealität der Welt des Kunstwerks und die unvollkommene Realität, die im Zuschauerraum repräsentiert wird, scharf voneinander zu trennen sind. Wenn es in der Architektonik des antiken Theaters, wie Nietzsche behauptet, „im Grunde keinen Gegensatz von Publikum und Chor gab“, ⁸⁴⁸ so verbindet sich der Zuschauer im Festspielhaus mit der idealen Welt zwar rezeptorisch, jedoch nicht – oder noch nicht – geistig und kulturell. Der sowohl technisch als auch ideologisch bedingte leere Zwischenraum des Orchestergrabens markiert die unsichtbare, aber doch anwesende Grenze zwischen ihnen. Die Einheit von Zuschauerraum und Szene, und somit auch von Leben und Kunst, vollzieht sich in Bayreuth artifiziell, durch das absolute Sich-hinein-Versetzen in das Kunstwerk über die Sinne. Die primitive und dennoch effektive Medialität des antiken Theaters wird in Bayreuth durch den technologisch bedingten Rausch der Sinne ersetzt.⁸⁴⁹ Die Forderung nach absoluter Identifikation der Sinne mit dem Kunstwerk aber bedeutet eine Isolierung der Individuen voneinander, die das Konzept des Publikums als ideale Öffentlichkeit problematisiert:

⁸⁴⁶ Vgl. Lucas, S. 97.

⁸⁴⁷ Bermbach, *Der Wahn*, S. 201f.

⁸⁴⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, §. 8, S. 59.

⁸⁴⁹ Vgl. Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 136. „Aus Furcht vor der allzu nahen Nüchternheit“, so lautet Adornos Urteil (ebd.), das bedeutet: aus dem Zweifel Wagners an der Möglichkeit der Wiederherstellung einer Gemeinsamkeit und Einheit von Leben, Kunst und Religion, sowie aus seinem Zweifel am Publikum und dessen Möglichkeit, sich aktiv daran zu beteiligen.

„Der Festcharakter, der eine Isolierung des einzelnen gegenüber den anderen nicht duldet und zu dessen Wesen die Gemeinsamkeit derer gehört, die sich als Publikum um ein Werk versammeln, scheint aufgehoben zu sein. Die Menge der Hörer gleicht nicht mehr der von Wagner immer wieder beschworenen athenischen Bürgerschaft, die sich bei der Aufführung einer Tragödie ihrer inneren Zusammengehörigkeit bewusst wurde, sondern ist, um mit David Riesman zu sprechen, eine «einsame Masse»“⁸⁵⁰

Dennoch ist nicht zu leugnen, dass sich Wagner, trotz aller Paradoxien, in Bayreuth um eine Annäherung an das Vorbild eines idealen Verhältnisses von Kunstwerk und Öffentlichkeit bemüht hat. Selbst der Idee der Finanzierung des Bayreuther Projekts durch Patronatsscheine, die, da sie in Widerspruch zu Wagners früherer Forderung nach freiem Eintritt steht, mit Skepsis betrachtet wird, liegt eine gewisse Idealität zugrunde: Sie erinnert an die antiken Choregien, die finanzielle Förderung der Tragödie durch wohlhabende Bürger, als dem höchsten, ehrenvollen Beitrag eines Individuums der athenischen Polis. Diese modernen Choregien Bayreuths sollen einerseits das Gefühl der Zusammengehörigkeit und der Teilhabe der Freunde der Wagnerschen Musik an einem Ideal stärken, also identitätsstiftend funktionieren. Andererseits wollte Wagner durch sie einem großen Teil des Publikums tatsächlich freien Eintritt gewährleisten, und somit wohl nicht den letzten, aber einen entscheidenden Schritt vom „absoluten Egoismus“ hin zur „Erlösung in den Kommunismus“⁸⁵¹ vollziehen.

⁸⁵⁰ Dahlhaus, Richard Wagners „Bühnenfestspiel“, S. 597.

⁸⁵¹ KdZ, GS 10, S. 141.

IV. Exkurs: Die visionäre Haltung

Die Konzeption von großen Ideen ist ein faszinierender Ausdruck des Geistes. Sie kann potenziell zu allergrößten kreativen Leistungen anstiften, zur „extension of what is regarded as ‚relevant‘ to concepts, theories and experiments never previously considered in connection with the problems in question“.⁸⁵² Der Versuch, große Ideen praktisch umzusetzen, ist nicht weniger bewundernswert, denn er stellt eine solche Ausweitung dar. Die Ergebnisse solcher Versuche figurieren oft nachträglich als Werke eines Genies und werden in die Sphäre der Mythologie verschoben. Ich möchte hier auf eine gewisse Haltung sich selbst, dem eigenen Werk und der Welt überhaupt gegenüber hinweisen, die m. E. Errungenschaften zugrunde liegen, die oft zuerst als „unmöglich“, dann als „genial“ gelten und welche im Grunde genommen die mehr oder weniger erfolgreiche, aber immer mutige Annäherung an ein großes Konzept darstellen. Ich nenne das die visionäre *Haltung*.

In *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* versteht SEMIR ZEKI die Kunst als eine Erweiterung der Funktionen des ‚visuellen Gehirns‘.⁸⁵³ Als Beispiel bringt er das Malen. Maler seien im Prinzip Neurologen: „They do so by working and re-working a painting until it achieves a desirable effect, until it pleases them, which is the same thing as saying until it pleases their brains“⁸⁵⁴, d. h., bis es dem geistig Konzipierten und Vorvisualisierten entspricht. Dieses könnte auch das Grundschema bei jedem Versuch sein, eine sehr ambitionierte Idee zu realisieren: mithilfe der Einbildungskraft als innerer Vision konzipiert man etwas und arbeitet immer weiter, bis die Umsetzung dem Konzept so nah wie möglich kommt. Das Angestrebte kann ‚einfach nur‘ die *Brechung der geschlossenen Form* in der Malerei sein und als Ergebnis die Revolutionierung der Kunst durch den Kubismus haben.⁸⁵⁵ Oder es kann auch die *Umsetzung des Gesamtkunstwerk-*

⁸⁵² Eysenck, Hans Jürgen, *Genius: The Natural History of Creativity*. Cambridge 1995, S. 81.

⁸⁵³ Vgl. Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford 1999, S. 1.

⁸⁵⁴ Ebd., S. 3.

⁸⁵⁵ Vgl. mit diesem Zitat Daniel-Henry Kahnweilers: „Noch viel wichtiger aber [sc. als die Einführung von realen Gegenständen in den Gemälden von Georges Braques], der entscheidende Schritt überhaupt, der den Kubismus loslöst von der bisherigen Sprache der Malerei, ist der Vorgang, der sich gleichzeitig in Cadaqués (in Spanien, am Mittelmeer, nahe der französischen Grenze) vollzieht. Dort verbringt Picasso seinen Sommer. Wenig befriedigt kehrt er im Herbst nach Paris zurück, nach Wochen quallvollen Ringens, mit unvollendeten Werken. Aber der große Schritt ist getan. Picasso hat die ge-

Konzeptes Wagners in einem modernen filmischen Gesamtkunstwerk sein und Ergebnisse zeitigen, die man im Hier und Jetzt nicht vorhersagen könnte, weder in ihren möglichen negativen noch in ihren eventuell überraschend positiven Folgen. Denkende Schaffende und schaffende Denker sind Visionäre insofern, als dass sie etwas ‚sehen‘, das andere nicht ‚sehen‘, und es zu ihrem (Lebens)Zweck machen. Sie wollen es um jeden Preis verwirklicht sehen – oder ihr Gehirn, in allen seinen kognitiven *und* affektiven Funktionen, findet keine Ruhe.

Daraus entsteht Spannung. Große Ideen, oder der Versuch, sie zu realisieren, sind mit Gewalt verbunden: Gewalt, die sie gegen ein etabliertes Wissen oder Können ausüben, die sie herausfordern und erweitern wollen; und die Gewalt der Norm, die sich gegen die Novität richtet. Denn zu oft „creativity is suppressed at every level by orthodoxy, by bureaucracy, by authority – all dislike change, innovation, revolution“.⁸⁵⁶ Das ist offensichtlich eine merkwürdige Stellung für ein Individuum. Es ist nicht möglich, zu einer solchen Stellung zu kommen und auch darin weiter zu bestehen, wenn man nicht dem treu bleibt, was GEORG SIMMEL „das individuelle Gesetz“ genannt hat, womit er den ethischen Leitfaden des Individuums bei seinem Versuch, im Spannungsfeld zwischen der Wirklichkeit des Lebens und seines Sollens das eigene Leben zu gestalten, verstanden hat.⁸⁵⁷ Wird man von einer Idee oder einer Vision ergriffen, dann wird ihre Umsetzung zu dem, was er als das Sollen des Lebens begreift. Dem individuellen Gesetz nach bleibt er dann seiner Entscheidung und seinem Vorhaben treu, egal wie viele Hindernisse, Ablehnung oder Hohn diese zu bedeuten haben. Die visionäre Haltung besteht darin, dass trotz aller Hindernisse, trotz Ablehnung oder Hohn, der entgegenschlägt, das Individuum seine Vision nicht aufgibt.

Besonders ambitionierte (da unkonventionelle, unorthodoxe oder einer einzelnen Person normalerweise nicht zugetraute) Projekte, die als ‚unmöglich‘ betrachtet werden, sollen daher als intrinsisch motiviert verstanden werden. Die psychologische Forschung begründet die intrinsische Motivation mit den „innate, organismic needs for competence and self-determination“⁸⁵⁸. Was ein beliebiges Individuum unter einer Leistung versteht, die es als handlungsfähig und selbstbestimmt erweist, ist so mannigfaltig wie die Menschheit selbst. EDWARD L. DECI und RICHARD M.

schlossene Form durchbrochen. Ein neues Werkzeug ist geschmiedet für den neuen Zweck.“ (Kahnweiler, Daniel-Henry, *Der Weg zum Kubismus*. München 1920, S. 27)

⁸⁵⁶ Eysenck, S. 287.

⁸⁵⁷ Vgl. Simmel, Georg, *Das individuelle Gesetz: Ein Versuch über das Prinzip der Ethik*. In: *Logos* Bd. 4 (1913), S. 117-160.

⁸⁵⁸ Deci, Edward L./Ryan, Richard M., *Intrinsic Motivation and Self-Determination in Human Behavior*. New York 1985, S. 32.

RYAN erklären solche Verfolgung von Zielen als ein angeborenes Bedürfnis nach Herausforderung:

„The intrinsic needs for competence and self-determination motivate an on-going process of seeking and attempting to conquer optimal challenges. When people are free from the intrusion of drives and emotions, they seek situations that interest them and require the use of their creativity and resourcefulness. They seek challenges that are suited to their competencies, that are neither too easy nor too difficult. When they find optimal challenges, people work to conquer them, and they do so persistently.“⁸⁵⁹

Diese Beobachtungen treffen auf banale Hobbies ebenso wie auf Entwürfe oder Umsetzungsversuche von kulturellen Kolossen zu, wie zum Beispiel auf das Gesamtkunstwerk. Dass ein Individuum sich selbst vertraut und sich als ‚nicht zu leichte, nicht zu schwierige‘ Aufgabe setzt, die Kunst und die Welt überhaupt zu revolutionieren, hat bestimmt mit einer hohen Ego-Stärke zu tun, welche in der Forschung sogar mit einem psychopathologischen Hintergrund in Verbindung gebracht wird.⁸⁶⁰ Dass hinter allen ambitionierten Projekten eine Psychopathologie steht, ist m. E. nicht eine sehr überzeugende Theorie. Vielleicht hat solches Selbstbewusstsein mit einer unkonventionellen (nicht-*normalen*) Auffassung davon zu tun, was einfach und was schwierig ist. Oder die Vision löst solche „revolutionäre Unge-
duld und schöpferische Unruhe“⁸⁶¹ aus, dass der Schwierigkeitsgrad des Vorhabens nicht mehr wichtig erscheint. Eins ist sicher: Intrinsisch motivierte Individuen haben an ihrem Vorhaben, welches immer das auch sei, ein ehrliches Interesse und empfinden ein Gefühl der Begeisterung, was heutzutage als *flow* beschrieben wird.⁸⁶² Ihre intrinsisch motivierten Ziele sind nicht auf Belohnung aus, sondern werden nach freier Wahl angestrebt.⁸⁶³

Die allen Widrigkeiten trotzen Hingabe an ein großes und der Norm nicht sofort verständliches Projekt lässt Individuen als Exzentriker erscheinen. Und wenn das ‚Zentrum‘ von der Norm besetzt wird, dann sind sie es auch. Was sie dazu macht, ist das konsequente Verfolgen der eigenen nonkonformistischen Ideen. Exzentriker zeichnen sich, wie FELICITAS

⁸⁵⁹ Deci/Ryan, S. 32f.

⁸⁶⁰ Vgl. Eysenck, S. 115-123.

⁸⁶¹ Lehmann, Günther K., Phantasie und künstlerische Arbeit. Betrachtungen zur poetischen Phantasie. Berlin/Weimar 1976, S. 95.

⁸⁶² Deci/Ryan, S. 29.

⁸⁶³ Vgl. ebd., S. 34.

DÖRR-BACKES beobachtet, durch ihre „Hingabe als innere Grundhaltung“⁸⁶⁴ und durch ihre Courage aus, „abseits festgetrampelter Pfade und gesellschaftlich gesicherter Pfründe selbst auf die Suche nach Sinn zu gehen und dabei auf eigene Instinkte und Fähigkeiten zu vertrauen“.⁸⁶⁵ Beispiele wie Sokrates, Gandhi, Dalí, Einstein usw. belegen die These Dörr-Backes', dass Exzentriker nicht bloße Egozentriker sind, sondern funktionale Elemente gesellschaftlicher und kultureller Modernisierung darstellen.⁸⁶⁶ Das im Hier und Jetzt Unverständliche und daher von der Norm sehr oft angefeindete Streben oder Werk eines Exzentrikers sollte als ein „perspektivisch angelegtes“ Werk betrachtet werden. Ein solches

„hört niemals dort auf, wo sein Schöpfer den Schlußpunkt setzte. Das Werk stellt seine Frage an das Publikum, das sich um die Antwort mitbemüht, sei es im praktischen Leben, oder sei es, daß das Anliegen des Werkes von der Volksphantasie ergriffen, weitergeführt und zu Ende gebracht wird.“⁸⁶⁷

Wird ein zeitgenössischer Versuch eines die Dimensionen des Ästhetischen und Sozial-Politischen umfassenden Gesamtkunstwerkes das Werk eines modernen Narren sein, eines von individuellen Gesetzen gesteuerten Exzentrikers, der sich in seiner Suche nach Sinndeutung zum Ziel macht, das perspektivisch Angelegte *erneut* neu zu interpretieren und ein großes Konzept von gesellschafts-politischer Relevanz ganz allein wiederzubeleben? UNDINE EBERLEIN, die in Anlehnung an Simmel den Begriff des ‚romantischen Individualismus‘ prägte und diesen als ein „modernes Ethos“ definerte, „das eine abstrakte und deswegen höchst variable Form der Orientierung und Motivation des einzelnen liefert“⁸⁶⁸, bestreitet dies:

„Obwohl gerade dieses Selbstfindungsmodel häufig mit abstrakten, weil aller konkreten Vermittlungs- und Institutionalisierungsformen entbehrend, Ganzheits- und Gemeinschaftssehnsüchten einhergeht, ist es dennoch im Kern a-sozial.“⁸⁶⁹

⁸⁶⁴ Dörr-Backes, Felicitas, Exzentriker: Die Narren der Moderne. Würzburg 2003, S. 93.

⁸⁶⁵ Ebd., S. 38.

⁸⁶⁶ Vgl. ebd., S. 149.

⁸⁶⁷ Lehmann, Günther K., S. 186.

⁸⁶⁸ Eberlein, Undine, Einzigartigkeit: Das romantische Individualitätskonzept der Moderne. Frankfurt a.M. 2000, S. 8.

⁸⁶⁹ Ebd., S. 28.

Doch die Menschen, die etwas Außerordentliches geleistet haben, haben meistens eine sozial ambivalente Position gehabt, nach Dörr eine „soziale Balkonfunktion“, „zwischen sozialem ‚In‘ und ‚Out‘“. ⁸⁷⁰ Im ‚Out‘ haben sie ganz allein das neue Jenseits der Norm entworfen, im ‚In‘ mit Hilfe von Anderen um das Existenzrecht und die Bedeutung des Neuen für das Kollektiv gekämpft.

⁸⁷⁰ Dörr-Backes, S. 47.

IV. DAS FILMISCHE GESAMTKUNSTWERK

1. Der Spielfilm als Kunstwerk

In den vorangegangenen Kapiteln wurde erörtert, welche Relevanz das Gesamtkunstwerk-Konzept für die Literatur, die Malerei und das Sprech- und Musiktheater hatte. Ausgangspunkt der verschiedenen Formulierungen des Konzeptes ist immer das bewusste Streben eines Künstlers gewesen, der in seinem Medium ein universelles Potenzial erkannt hat; seine ästhetisch-philosophischen Überlegungen und/oder seine künstlerische Praxis galten dem Versuch, die jeweilige Kunstform zu potenzieren und sie aus ihrem Zentrum heraus bis hin zur Einheit mit anderen Künsten zu steigern, ob in einem monomedialen (Roman, Bild) oder multimedialen (Theater, Musikdrama), in allen Fällen aber innovativ konzipierten Kunstwerk. Darüber hinaus lag, wie gezeigt wurde, allen Versuchen eine mehr oder weniger deutlich artikulierte Kulturvision zugrunde.

Der Film ist eine der jüngsten Künste – und die wohl komplexeste. Beim Spielfilm handelt es sich um ein multimediales Werk, das mit einer Fülle von kulturellen und ideologischen Implikationen verbunden ist. Um die Relevanz des Gesamtkunstwerk-Konzeptes für den Spielfilm zu erforschen, ist es nötig, einen Begriff von dieser Kunstform zu entwickeln. Vor dem Übergang zum Gesamtkunstwerk ist das Kunstwerk zu beleuchten, als Basis und Ausgangspunkt der kulturästhetischen Steigerung zum Gesamtkunstwerk.

Im Standardwerk DAVID BORDWELLS und KRISTIN THOMPSONS *Film Art: An Introduction* wird der narrative Film in seiner Ganzheit als Artefakt betrachtet, d.h. als ein Werk „made in particular ways, having a certain wholeness and unity, existing in history“.⁸⁷¹ Die Autoren verstehen den Film als eine durch menschliche Arbeit geschaffene formale Konstruktion; sie nennen vier Haupttechniken der Kunstform: Mise en scène, Kinematografie (Kameraführung), Montage und Ton⁸⁷², die entsprechende Möglichkeiten der künstlerischen Repräsentation bieten.

Der Spielfilm wird heute als Kunst anerkannt. Dafür sprechen mehrere Tatsachen: die Kanonisierung von Filmen unterschiedlicher Stilrichtungen

⁸⁷¹ Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*. Madison, University of Wisconsin ⁴1993, Einleitung, S. xiv.

⁸⁷² Vgl. ebd.

gen, die aus verschiedenen Gründen als Meisterwerke gelten; eine Reihe von Filmhochschulen mit Studiengängen für alle Bereiche des Filmemachens, darunter Prestige-Akademien mit berühmten Regie-Absolventen, die auf großen Filmfestivals reüssieren, etwa Terrence Malick und David Lynch vom American Film Institute, Emir Kusturica und Miloš Forman von der FAMU⁸⁷³, Théo Angelopoulos und Kostas Gavras von La Fémis⁸⁷⁴, Martin Scorsese vom Tisch School of the Arts, Zhang Yimou von der Beijing Film Academy usw.; Poetiken des Films von Regisseuren wie Eisenstein (*Film Form, Film Sense*), Tarkowski (*Die versiegelte Zeit*), Cocteau (*The Art of Cinema*), Pasolini (*Empirismo eretico*), Truffaut (*Die Filme meines Lebens*) usw., in denen die Filmemacher Einblick in ihre künstlerische Arbeit geben und auf Themen wie Inspiration, Ästhetik, Technik, Bezug zum Publikum usw. eingehen; unübersehbar ist schließlich die Liste großer Schauspieler, die durch das Medium des Films die Schauspielkunst bereichert haben, z. B. Charlie Chaplin, Marlon Brando, Dustin Hoffman, Vanessa Redgrave, Ingrid Bergman, Meryl Streep – um nur ein paar Namen des englischsprachigen Films zu nennen.

Der Konsens über den Kunststatus des Films sollte aber nicht als selbstverständlich angesehen werden. Seit der Erfindung der Kinematographie haben sich Filmtheoretiker, Filmschaffende und Philosophen mit der Frage auseinandergesetzt, ob Film eine Kunstform sei und wenn ja, was das Eigentümliche an ihr sei. Die verschiedenen Antworten auf diese Frage fasst HELMUT DIEDERICHs in neun Schwerpunkten zusammen:

„1. Film ist keine Kunst, Film ist Wirklichkeit. 2. Film ist Kunst, wenn schöne bewegte Natur reproduziert wird. 3. Film ist Kunst, wenn eine bestehende Kunstform reproduziert wird. 4. Film ist eine eigenständige Kunstform. 5. Film ist Kunst durch die filmspezifische Verwendung schauspielerischer Mittel. 6. Film ist Kunst durch die Mittel der Kamera. 7. Film ist Kunst durch die Mittel des Bildstreifens (Montage). 8. Film ist Kunst, weil seine Mängel der Wirklichkeitsabbildung künstlerisch genutzt werden können. 9. Film ist eine audiovisuelle Kunst, die auch die Naturfarben nutzt.“⁸⁷⁵

In der Skepsis dem Film als Kunst gegenüber klingen vor allem die Einwände gegen den Kunstcharakter der Fotografie an, wonach diese nur

⁸⁷³ Film und Fernsehakultät der Akademie der musischen Künste in Prag.

⁸⁷⁴ École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son in Paris.

⁸⁷⁵ Vgl. Diederichs, Helmut H., Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films. In: Ders., (Hrsg.), Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim, Frankfurt a. M. 2004, S. 12.

eine mechanische Reproduktion der Wirklichkeit darstelle. Charles Baudelaire, der in Sachen Kunst- und Gesellschaftskritik nicht weniger mutig als sein Idol Wagner war, kritisiert verärgert die Verarmung der Kunst durch die Fotografie:

„Im Bereich der Malerei und der Bildhauerei lautet das augenblickliche *Credo* der Leute von Welt [...] folgendermaßen: »Ich glaube an die Natur, und ich glaube an nichts anderes als die Natur (wofür es gute Gründe gibt). Ich glaube, daß die Kunst die genaue Nachbildung der Natur ist und nichts anderes als diese Nachbildung sein kann [...] Demnach wäre die Industrie, die uns ein mit der Natur identisches Ergebnis liefert, die absolute Kunst.« Ein rächender Gott hat die Wünsche dieser Menge erhört. Daguerre war sein Messias. Und nun sagt sie sich: »Da die Photographie uns alle wünschenswerten Garantien der Genauigkeit liefert (das glauben sie,, die Wahnwitzigen!), so ist die Kunst die Photographie.« Von diesem Augenblick an kam die schmutzige Gesellschaft herbeigelaufen, um, wie ein einziger Narziß, ihr triviales Abbild auf der Metalplatte zu betrachten.“⁸⁷⁶

Das Argument wäre im Fall des Films umso relevanter, als dass die Reproduktion die einer bewegten Welt ist.⁸⁷⁷ Drei korrelierte Einwände könnten in diesem Zusammenhang gegen den Spielfilm als Kunstwerk erhoben werden: Wie die Fotografie ist er seinem Wesen nach objektiv,⁸⁷⁸ beschränkt auf eine objektive Abbildung der Wirklichkeit und unfähig zur Repräsentation, die Eigenschaft der Kunst schlechthin; zum anderen ist er abhängig von der Technologie; in diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, ob der technisch schaffende Mensch auch ein ästhetisch qualitativ schaffender sei; hinzu kommt seine potenziell unendliche technische Reproduzierbarkeit und deren Folgen für das Werk.

⁸⁷⁶ Baudelaire, Charles, Der Salon 1859. Briefe an den Herrn Direktor der »Revue Française«. In: Ders., Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp u. Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. München/Wien 1989, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, S. 137.

⁸⁷⁷ Photographie und Film (als „Ausnahmen, die der fotografischen Einstellung entsprechen“), teilen nach Kracauer vier medieneigentliche Affinitäten: a) „eine ausgesprochene Affinität zur ungestellten Realität; b) die Tendenz zur Akzentuierung des Zufälligen; c) das Erwecken der Vorstellung von Endlosigkeit; d) „eine Affinität zum Unbestimmbaren“. (vg. Kracauer, Siegfried, Theorie des Films. Die Errettung der Äußerer Wirklichkeit. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan. Hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt a.M. 2012, S. 44-47)

⁸⁷⁸ Vgl. Bazin, André, Was ist Film? Hrsg. von Robert Fischer, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. Berlin 2009. Kapitel „Ontologie des photographischen Bildes“, S. 36.

Diese Argumente sollen im Folgenden einzeln betrachtet werden, um dem Wesen dieses Mediums auf die Spur zu kommen. Zusätzlich wird ein weiteres Argument für die ästhetische Geringschätzung des Spielfilms diskutiert, nämlich der Vergleich mit einer etablierten und ästhetisch viel reiferen Theatergattung. Schließlich geht es um die Frage, ob alle Spielfilme Kunstwerke darstellen und was den Kunstcharakter des Spielfilms ausmacht, um einen ein Begriff vom Spielfilm zu gewinnen, der ihn als autonome Kunstform verstehen und seine Rolle im Konzept des Gesamtkunstwerks beleuchten lässt.

1.1. Der Bezug des Films zur Wirklichkeit

Der Gedanke, dass die Kinematographie eine getreues Abbild der Wirklichkeit ist, wird schon vom als Prophet der Filmkunst gefeierten RICCIOTTO CANUDO problematisiert. In seinem Essay *Birth of a sixth art* heißt es:

„It is not yet an art, because it lacks the freedom of choice peculiar to plastic *interpretation*, conditioned as it is of being the *copy* of a subject, the condition that prevents photography from becoming an art. [...] The great artist extends a fragment of his cosmic soul in the representation of a plastic form. [...] Arts are the greater the less they *imitate* and the more they *evoke* by means of a synthesis.“⁸⁷⁹

In dieser frühen Phase des Films glaubt Canudo, dass der Film noch nicht in der Lage sei, Interpretationen über das Abgebildete anzubieten; dennoch setzt er in das neue Medium hohe Erwartungen und glaubt, dass seine Zeitgenossenschaft Zeuge der Geburt einer autonomen neuen Kunstform ist, die zwar unreif scheine, aber nur noch ihrer Möglichkeiten bewusst zu werden braucht, und ihre Ausdrucksmittel zu entwickeln, dann ist sie bald in die Lage versetzt, eine subjektive Haltung zur Realität zu entwickeln und eine entsprechende Rezeption zu bewirken:

„The cinema, far from being a stage in photography, is an altogether new art. The *écraniste*'s mission is to transform objective reality into his

⁸⁷⁹ Canudo, Ricciotto, *The Birth of a Sixth Art* (1911). In: Richard Abel (Hrsg.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology. 1907-1939*. Princeton, NJ 1988, Bd. I, 1907-1929, S. 61, 62.

own personal vision. Acquiring a style means not just photographing something as an objective document, but working with the light it captures to evoke the states of the soul. Rather than the spectacle of objective reality, art consist in evoking feelings associated with that reality.“⁸⁸⁰

Wenn Canudo bereits um 1923 in der noch neuen Kunst „the supreme artistic means of representation and expression of milieus and peoples“⁸⁸¹ erkennt, so wirkt die Skepsis gegenüber dem repräsentativen Potenzial des Films noch in Zeiten seiner bewiesenen ästhetischen Reife fort, am deutlichsten beim Philosophen ROGER SCRUTON: In seinem Aufsatz *Photography and Representation* (1981) spricht er Fotografie und Film die Möglichkeit ab, überhaupt etwas repräsentieren zu können:

„I shall argue that it is not [sc. able to represent anything] and that, insofar there is representation in film, its origin is not photographic. A film is a photograph of a dramatic representation; it is not, because it cannot be, a photographic representation. It follows that if there is such a thing as a cinematic masterpiece it will be so because – like *Wild strawberries* or *La Règle du jeu* – it is in first place a dramatic masterpiece.“⁸⁸²

In ihrer idealen Form⁸⁸³ sei Fotografie keine Kunst der Repräsentation: Wenn sie (wie der Film) sich nicht der Methoden und Ziele der bildenden Kunst bedient, vor allem der Malerei, kann sie nur ein Surrogat eines wirklichen, existierenden Objektes oder Subjektes bilden, „a photograph of something“.⁸⁸⁴ Die Traditionslinie von George Méliès *Reise zum Mond* (1902) bis zu Peter Jacksons *Hobbit Trilogie* (2012, 2013, 2014) als „a delightfully unreal world wholly obedient to the whims of the imagination“⁸⁸⁵

⁸⁸⁰ Canudo, Riccioto, *Reflections on the Seventh Art* (1923). In: Abel (Hrsg.), S. 298.

⁸⁸¹ Ebd., S. 292.

⁸⁸² Scruton, Roger, *Photography and Representation*. In: *Critical Inquiry*, Bd. 7, No. 3 (Frühling 1981), S. 577.

⁸⁸³ Scruton unterscheidet zwischen idealen und aktuellen Formen der Kunst: „Ideal photography differs from actual photography as indeed ideal painting differs from actual painting. Actual photography is the result of the attempt by photographers to pollute the ideal of their craft with the aims and methods of painting. By an 'ideal' I mean a logical ideal. The ideal of photography is not an ideal at which photography aims or ought to aim. On the contrary, it is a logical fiction, designed merely to capture what is distinctive in the photographic relation and in our interest in it.“ (ebd., S. 578)

⁸⁸⁴ Ebd., S. 579.

⁸⁸⁵ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 148.

sieht Scruton offenbar der bildenden Kunst verpflichtet, also nicht rein/ideal filmisch. Scruton wirft Fotografie und Film anti-künstlerische Sachlichkeit vor, die Unmöglichkeit etwas nicht Existierendes darzustellen, was er als eine ästhetisch limitierende „fictional incompetence“⁸⁸⁶ bezeichnet. Darüber hinaus hält er sie für Medien, die unfähig sind, eine künstlerische Absicht zu realisieren; als bloße Dokumentation lassen sie keine Idee des fotografierenden oder filmenden Subjekts über das Präsen-
tierte kommunizieren, was nach Scruton maßgebend für die Definition der ästhetischen Repräsentation ist.⁸⁸⁷

Scrutons Neuaufnahme einer alten Debatte überrascht umso mehr, als dass Filmtheoretiker aller Denkrichtungen schon seit dem Beginn der Tonfilm-Ära systematische Darstellungen des Films als autonomer Kunst verfasst haben.⁸⁸⁸ So zum Beispiel der Formalist RUDOLF ARNHEIM in *Film als Kunst*: das ganze Buch wird dem Versuch eines Beweises dafür gewidmet, dass der Film durchaus fähig ist, mit rein fotografisch-filmischen Mitteln ein subjektives Bild der Wirklichkeit zu kreieren und, dass mit diesem Medium den Filmschaffenden sich vielseitige Möglichkeiten bieten, ihre künstlerischen Absichten zu realisieren. Für Arnheim verfährt die Fotografie nicht nur dokumentarisch: er verweist auf die grundlegenden Unterschiede, die aufgrund des Kameraobjektivs zwischen der vom menschlichen Auge wahrgenommenen Wirklichkeit und dem Filmbild bestehen;⁸⁸⁹ die ästhetische Identität des Films gründet für ihn in der künstlerischen Ausnützung dieser Unterschiede durch bewusste Entscheidungen in Bezug auf die Kameraeinstellung und den Bildrahmen (Frame).⁸⁹⁰ Für Arnheim erschöpft sich der Filmprozess nicht im Technischen, da „schon bei der photographischen Abbildung eines ganz einfachen Gegenstandes ein Gefühl für dessen Wirklichkeit verlangt wird, das ganz außerhalb einer mechanischen Beschäftigung liegt“.⁸⁹¹

ANDRÉ BAZIN wiederum kann aus der Perspektive des Realismus im Film eine Reproduktion der Wirklichkeit erkennen. Die unvergleichbar kreative Kraft des Films besteht für ihn gerade in der Möglichkeit der realistischen Darstellung: „Das ästhetische Wirkungsvermögen der Photographie liegt

⁸⁸⁶ Scruton, S. 588.

⁸⁸⁷ Vgl. ebd., S. 581.

⁸⁸⁸ Vgl. Wuss, Peter, Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums: Konspunkte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin 1990, Kapitel III: Beginn der Tonfilmära (1931-1945), Systematische Darstellungen des Films als Kunst und seine Einbeziehung in umfassendere gesellschaftliche Zusammenhänge, S. 213-322.

⁸⁸⁹ Vgl. Arnheim, Rudolf, Film als Kunst. Berlin 1932, Kapitel II, Weltbild und Filmbild, S. 23ff.

⁸⁹⁰ Vgl. ebd., Kapitel III, Wie gefilmt wird, S. 51ff.

⁸⁹¹ Ebd., S. 25.

in der Enthüllung des Wirklichen.“⁸⁹² Die Repräsentation in der bildenden Kunst sieht er von zwei Ansprüchen zerrissen, „dem eigentlich ästhetischen – auf Ausdruck einer geistigen Wirklichkeit [...] – und dem ausschließlich psychologischen Bedürfnis, die äußere Welt durch ihr Duplikat zu ersetzen“⁸⁹³. Fotografie und Film sind dann ihrem Wesen nach Kunstarten, die der Malerei überlegen sind; denn sie befriedigen dieses psychologische und kunstschaftende Bedürfnis des Menschen nach Illusion am besten:

„Nur das Objektiv gibt uns ein Bild von dem Gegenstand, das imstande ist, jenes Bedürfnis in der Tiefe unseres Unterbewußtseins »auszutoben«, den Gegenstand durch etwas zu ersetzen, das besser ist als eine annähernde Kopie: diesen Gegenstand selbst, doch befreit von den Zufällen seiner Zeitlichkeit.“⁸⁹⁴

Die Reproduktion der Wirklichkeit ist also eine erweiterte Wirklichkeit: Fotografie und Film ermöglichen uns, „in der Reproduktion das Original zu bewundern, das unsere Augen allein uns nicht lieben gelehrt hätten“⁸⁹⁵. Durch Großaufnahme und Tiefenschärfe etwa werden Teile der Wirklichkeit zum Vorschein gebracht, die sonst unbeachtet oder versteckt blieben, während durch die Kamerabewegung auf der horizontalen und vertikalen Achse die Kontinuität des Raums als Ganzes rehabilitiert⁸⁹⁶ und den Menschen zugänglich gemacht wird. Durch Montage des Filmmaterials werden die räumlichen und zeitlichen Barrieren überwunden, und es entstehen weitere Möglichkeiten zur Erweiterung der Wirklichkeit.

Der Spielfilm erlaubt eine erstaunliche Freiheit im Bezug darauf, *was* gezeigt wird, welche Teile oder Ansichten der Realität, und *wie* diese repräsentiert werden.

Was gezeigt wird, reicht vom unsichtbaren Mikrokosmos bis zum unfassbaren Makrokosmos, vom Trivial-Alltäglichen bis zum Außerordentlichen. In Terrence Malicks Film *The Tree of Life* (2011), der weiter unten noch zu diskutieren sein wird, wird dieses ganze Spektrum anhand eines einfachen Narrativs präsentiert. Kosmische Prozesse und menschliche Lebenssituationen werden mühelos zusammengebracht. Dabei kann man nicht behaupten, dass der ästhetische Wert des Films ausschließlich in der dramatischen Repräsentation der spärlichen und eher fragmentarischen

⁸⁹² Vgl. Bazin, Was ist Film?, S. 39.

⁸⁹³ Ebd., S. 35.

⁸⁹⁴ Ebd., S. 37.

⁸⁹⁵ Ebd., S. 40.

⁸⁹⁶ Vgl. Bordwell/Thompson, Film Art, S. 220.

Schauspielszenen liegt, wie Scruton vorschlägt. Was gezeigt wird, kann sogar das Unbekannte und das Noch-nicht-da-Gewesene, das absolut Imaginäre sein. Repräsentiert wird in diesem Fall ausschließlich eine künstlerische Idee. So zum Beispiel im Fall des Monoliths in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968), ein Film, der ebenfalls noch zu diskutieren sein wird. Der Regisseur hat sich bewusst für eine unkonventionelle, konzeptuelle Repräsentation außerirdischen Lebens entschieden.⁸⁹⁷

Wie die Realität repräsentiert wird, wird auf einer ersten Stufe (Produktion) durch Kameraführung und Mise en Scène bestimmt. Entscheidungen diesbezüglich legen bereits die visuelle Identität des Films fest und sind für die Wirkung des Narrativs von großer Bedeutung. Für die Kindheitsszene in *Citizen Kane* (1941) führt Orson Welles den Zuschauer von draußen, wo ein junge Charles Foster glücklich im Schnee spielt, ins Haus, wo sich seine traurige Zukunft entschieden wird. Das Bild führt durch ein großes Fenster, die Kamera fährt rückwärts, um dann, solange die Verhandlungen dauern, statisch zu bleiben. Kamerafokus und Raumeinrichtung lassen das Fenster immer im Hintergrund und dadurch Charles im Blick.

Auf einer zweiten Stufe (Nachproduktion) wird die Repräsentation dadurch verfeinert, wie das Material im Hinblick auf graphische, rhythmische, räumliche und zeitliche Relationen⁸⁹⁸ montiert wird und in welches Verhältnis zum Bild der Ton gebracht wird. Für die Tunnel-Szene in *Stalker* (1979) schneidet Tarkowski meisterhaft zwischen Einstellungen einer statischen Kamera einerseits und der Kamerafahrt zu den Schauspielern und weg von ihnen andererseits und wechselt zwischen verschiedenen Einstellungsgrößen, um Machtrelationen der Charaktere und Gefühle von Angst, Misstrauen und Verzweiflung ins Bild zu setzen. Die helldunkle Farbpalette und die Klanglandschaft lassen eine perfekt klaustrophobische Welt entstehen. Die Ankunft an der Tür zur Zone ist eine Erlösung sowohl für die Charaktere als auch für die Zuschauer.

Schließlich wird die Realität in der Nachproduktion auch in radikaler Weise manipuliert: In Darren Aronofskys *Black Swan* (2010) wachsen der Balletttänzerin Nina vor den Augen des Zuschauers riesige Flügel, bevor

⁸⁹⁷ Kubrick, der übrigens jahrelang als Fotograf arbeitete, sagt darüber: „From the very outset of work on the film we all discussed means of photographically depicting an extraterrestrial creature in a manner that would be as mind-boggling as the being itself. And it soon became apparent that you cannot imagine the unimaginable. All you can do is try to represent it in an artistic manner that will convey something of its quality. That's why we settled on the black monolith - which is, of course, in itself something of a Jungian archetype, and also a pretty fair example of "minimal art".“ (Gelmis, Joseph, *The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick*. In: *Stanley Kubrick, Interviews*, hrsg. von Gene D. Phillips, Jackson, University Press of Mississippi 2001, S. 92)

⁸⁹⁸ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 250.

sie die dunkle Rolle der Odile in dionysischer Ektase tanzt. Ähnlich in Alejandro G. Iñárritus *Birdman* (2014), um bei Filmen mit Künstlerproblematik zu bleiben, worin der Protagonist, ein schizophren werdender Schauspieler, einen langen Flug über den Broadway genießt, bevor er vor der Tür des Theaters landet. Beiden Filmen gelingt es trotzdem, Geschichten über wirkliche Menschen zu erzählen und, wie jedes dramatische Werk, Eleos, Phobos und Katharsis hervorzurufen.⁸⁹⁹

1.2. Der Bezug des Films zur Technologie

Die Technologie hat für den Film eine konstitutive Bedeutung. Während andere Künste, bei denen die hochentwickeltsten Mittel (etwa Design-Software, teure Bühnenausrüstung, kabellose Mikrophone usw.) ausfallen mögen oder durch primitive ersetzt werden können, ohne das Wesen des Mediums zu verändern, sind die Mittel der sogenannten Protokollkünste⁹⁰⁰ - Film, Tonaufzeichnung und Fotografie - ausschließlich technisch. Und niemand kann, wie JAMES MONACO bemerkt, darauf hoffen, „jemals voll zu erfassen, wie diese Künste zu ihren Ergebnissen kommen, ohne ein Grundverständnis sowohl der zur Realisierung nötigen Technik als auch der ihr zugrundeliegenden Wissenschaft“⁹⁰¹. Der Film ist ein „Kind des technischen Zeitalters“⁹⁰², und technische Fortschritte - von der Einführung von Ton und Farbe über die von Computern bis hin zur digitalen Revolution - „haben die Voraussetzungen wichtiger Gestaltungs- und Wirkungsweisen unablässig verändert“⁹⁰³. Seit dem Beginn der Kinematographie sahen viele Theoretiker und Filmemacher das Eigentümliche des Films gerade in dieser Verbindung von Kunst und Wissenschaft, eine Idee, die, dem Leitgedanken dieser Arbeit nach, der Erfüllung der romantischen Idee einer Einheit von Vernunft und Gefühl entspricht.

⁸⁹⁹ Vgl. Aristoteles, Definition der Tragödie: „Die Tragödie ist also Nachahmung einer bedeutenden Handlung, die vollständig ist und eine gewisse Größe hat. In kunstgemäß geformter Sprache setzt sie die einzelnen Medien in ihren Teilen je für sich ein, lässt die Handelnden selbst auftreten und stellt nicht in Form des Berichts geschehene Handlungen dar. Durch Mitleid und Furcht bewirkt sie eine Reinigung eben dieser Gefühle.“ (Poetik, Kapitel 6, 1449b25)

⁹⁰⁰ Vgl. Monaco, James, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Deutsche Fassung hrsg. von Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg, 2000, S. 37.

⁹⁰¹ Ebd., S. 67.

⁹⁰² Wuss, S. 12.

⁹⁰³ Ebd., S. 13.

Canudo versteht die siebte Kunst als die Kunst der Superlative, „aus dem Willen, der Wissenschaft und der Kunst der modernen Menschen entstanden, um das Leben intensiver auszudrücken“⁹⁰⁴; Walter Benjamin hält die Identifizierung der künstlerischen und der wissenschaftlichen Verwertung der Fotografie als eine der revolutionären Funktionen des Films,⁹⁰⁵ während Sergei Eisenstein den Film enthusiastisch als „a miracle of technical and artistic potentialities, only a fraction of what we have as yet learned to utilize“⁹⁰⁶ erkennt. Essentialsten wie JEAN EPSTEIN, LOUIS DELLUC und EDGAR MORIN⁹⁰⁷ sehen im technisch bedingten Phänomen der Photogénie, d.h. der Verstärkung von versteckten Qualitäten der physischen Körper durch ihre filmische Reproduktion⁹⁰⁸, das spezifische Element der Kine-matographie.

Diesem Enthusiasmus tritt der Vorwurf entgegen, der Film sei der Technologie unterworfen und hat mehr mit Wissenschaft als mit Kunst zu tun – ein Einwand, der sich einem allgemeinen „Mißtrauen gegen Maschinen-kunst als Pseudomorphose“⁹⁰⁹, der die Moderne durchdringt, zuschreiben lässt. Dem Philosophen VILÉM FLUSSER nach hat die industrielle Revolution die menschlichen Werkzeuge derart umgestaltet, dass Mensch und Maschine ihre Rollen vertauscht haben. Der Mensch, wenn er nicht zur Klasse der Maschinenbesitzern gehört, sei nur mehr ein Proletarier, der in Funktion der hochtechnisch und –wissenschaftlich gewordenen Maschinen arbeitet.⁹¹⁰ In Bezug auf das Fotografieren hieße das, es handle sich um eine vom Programm des Apparates bestimmte Funktion, die technische Bilder produziert, Abstraktionen der Welt dritten Grades⁹¹¹

⁹⁰⁴ Canudo, Riccioto, *L'Estetica della Settima Arte*, zitiert in Wuss, S. 39.

⁹⁰⁵ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 35. Ihre Bedeutung erklärt er: „So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den Apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.“ (ebd., S. 32)

⁹⁰⁶ Eisenstein, Sergei, *Achievement* (1939). In: Ders., *Film Form. Essays in Film Theory*, hrsg. und übersetzt von Jay Leyda. London 1951, S. 183.

⁹⁰⁷ Vgl. Ponech, Trevor, *Definition of cinema*. In: Paisley Livingston/Carl Plantinga (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York 2009, S. 54.

⁹⁰⁸ Vgl. mit der Definition der Photogénie von Jean Epstein: „I would describe as photogenic any aspect of things, beings, or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction. And any aspect not enhanced by filmic reproduction is not photogenic, plays no part in the art of cinema.“ (Epstein, Jean, *On certain characteristics of Photogénie* (1924). In: Abel (Hrsg.), Bd. I, S. 314)

⁹⁰⁹ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973, S. 57.

⁹¹⁰ Vgl. Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie* (1989), Göttingen 1994, S. 22f.

⁹¹¹ Insofern sie aus wissenschaftlichen Texten entstehen, die aus Bildern entstanden, die wiederum aus der Welt abstrahiert sind. Vgl. ebd., S. 13f.)

„Bei der Wahl seiner Kategorien mag der Fotograf meinen, eigene ästhetische, erkenntnistheoretische oder politische Kriterien ins Spiel zu bringen. [...] Aber seine scheinbar außer-apparatistischen Kriterien bleiben dennoch dem Apparatprogramm unterworfen. Um die Apparat-Kategorien, so wie sie auf der Außenseite des Apparates programmiert sind, wählen zu können, muß der Fotograf den Apparat »einstellen« [...]. Um den Apparat für künstlerische, wissenschaftliche und politische Bilder einstellen zu können, muß der Fotograf Begriffe von Kunst, Wissenschaft und Politik haben: Wie anders sollte er sie sonst ins Bild übersetzen können? Then, of course he must translate those concepts into the camera program. [...] In diesem Sinne sind alle Kriterien des Fotografen im Programm des Apparates als Begriffe enthalten. [...] Die imagination des Apparates ist größer als die jedes einzelnen Fotografen und die aller Fotografen zusammen: Gerade darin liegt die Herausforderung an den Fotografen.“⁹¹²

Ich möchte diese Position, die im Falle der digitalen Filmtechnologien umso relevanter scheint, etwas näher betrachten.

Man braucht nicht darauf hinzuweisen, dass die Verflechtungen zwischen Technologie und Kunst kein Zeichen der post-industriellen Welt sind. Der Mensch hat immer Apparate benutzt, um Kunst zu produzieren⁹¹³ – oder gar andere Artefakte, die erst viel später als Kunstwerke geschätzt und qualifiziert wurden. Dass der Zirkel etwas zeichnet, das vorher nicht existierte und somit das Rohmaterial Papier verändert; dass die Lyra das Rohmaterial Luft verändert und vorher nicht existierende Töne herstellt – dies sind Prozesse, die dem Vorgang von (analoger) Fotografie und Film ähneln, bei dem „die vom Gegenstand zurückgeworfenen Lichtstrahlen durch ein Linsensystem gesammelt werden und dann auf einer lichtempfindlichen Schicht chemische Veränderungen hervorrufen“⁹¹⁴, wie Arnheim beschreibt, um dann die rhetorische Frage zu stellen „ob dieser Tatbestand zureicht, um Photographie und Film aus dem Tempel der Musen zu werfen“.⁹¹⁵ Das Verhältnis gilt genauso für den digitalen Film: die Bearbeitung von aus Pixeln bestehenden Sequenzen als Material zweiten Grades für den Film als Bau⁹¹⁶ ist mit dem Prozess der Herstellung von Bausteinen aus den Rohstoffen der Erde, welche wiederum als Material zweiten Grades für den Bau eines architektonischen Gebäudes dienen, vergleichbar.

⁹¹² Flusser, S. 33f.

⁹¹³ Hierzu siehe Friess, Peter, *Kunst und Maschine: 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*. München 1993, worin der Autor eine historische Übersicht der Beziehung zwischen Kunst und Technologie anbietet.

⁹¹⁴ Arnheim, S. 23.

⁹¹⁵ Ebd.

⁹¹⁶ Vgl. Finger, S. 134.

Geometrische Instrumente, Musikinstrumente, Baumaschinen und Filmkameras, mechanische, elektrische oder elektronische Geräte gehören, unabhängig vom Grad ihrer Komplexität und ihrer Beteiligung am Werk, zum weiten Horizont der vom Menschen erfundenen Medien der Interaktion mit seiner Umgebung. Sie sind daher, mit einem Wort McLuhans, genauso wichtige Ausweitungen des natürlichen Körpers.⁹¹⁷ Adorno sieht im Übergang zur Technik sogar einen natürlichen Prozess: das Potenzial des technischen Verfahrens sei in der elementaren, primitiven Form eines physiologischen Aktes schon enthalten.⁹¹⁸ In diesem Sinne kann gesagt werden, dass das Filmen vom Sehen stammt und daher in der menschlichen Natur gründet.

Zwischen den beiden technischen Verlängerungen des Körpers, dem primitiven Griffel und der digitalen Kamera als Instrumente der Kunst, (sowie zwischen Erde und unsichtbaren digitalen Dateien als deren Rohmaterialien), besteht das gleiche Verhältnis wie zwischen zwei Evolutionsstufen der Menschheit, die Kubrick in *2001: A Space Odyssey* mit dem berühmten Match Cut vom Knochen zum Weltraumschiff künstlerisch repräsentiert hat. Insofern aber beide technischen Instrumente, um mit HEIDEGGER zu sprechen, etwas „entbergen“ und „hervor-bringen“⁹¹⁹ – innere Welten so sehr wie die äußere Welt auf neue Weise repräsentiert und letztendlich, die Wahrheit des Daseins – dienen sie genauso der *techné* und haben etwas Poetisches an sich⁹²⁰.

McLuhans These, wonach Medien „schon lange ausgeführt, bevor sie ausgedacht sind“⁹²¹, spricht für eine diachronische Gleichberechtigung aller Medien der menschlichen Kultur in einem Kontinuum von Noch-Nicht-Ausgedachtem, von Idee und Umsetzung. Bazin behauptet das Gleiche für die Filmkunst: Die Idee „existierte fix und fertig in ihrem [sc. der Menschen] Gehirn, wie im platonischen Himmel [...]“⁹²². Seine idealistische Auffassung einer mythischen Filmkunst, die dem menschlichen Geist unabhängig vom Stand der Technologie schon immer innegewohnt hat, aber

⁹¹⁷ McLuhan, Die magischen Kanäle, S. 78f.

⁹¹⁸ Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 56.

⁹¹⁹ Vgl. Heidegger: „Das Entscheidende der τέχνη liegt somit keineswegs im Machen und Hantieren, nicht im Verwenden von Mitteln, sondern in dem genannten Entbergen. Als dieses, nicht aber als Verfertigen, ist die τέχνη ein Her-vor-bringen.“ (Heidegger, Martin, Die Frage nach der Technik (1953). In: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 21.

⁹²⁰ Vgl. ebd., „Die τέχνη gehört zum Hervor-bringen, zur ποιήσις; sie ist etwas Poietisches.“ (Ebd., S. 20)

⁹²¹ McLuhan, Die magischen Kanäle, S. 85.

⁹²² Bazin, Was ist Film?, Kapitel „Der Mythos vom Totalen Film“, S. 43

noch nie komplett realisiert worden ist⁹²³, legitimiert die fortlaufende Aufnahme der jeweiligen Spitzentechnologie; diese ist jeweils nur eine Station in der Entwicklungsgeschichte einer Kunst, die von ihrer Vervollständigung nur so weit entfernt ist wie von der nächsten Stufe der ihr zur Verfügung stehenden Technologie.

ADORNO/LEVIN sprechen – mit Recht – von einem Fetischismus der Mittel bei den Filmemachern und von der Notwendigkeit eines „meaningful relationship between technique, material and content“⁹²⁴ im Namen des fundamentalen Realismus des Films. Die Konstante der Beziehung zwischen technologischem Fortschritt und der Reife der Filmkunst beschreibt Monaco: „Zwar gibt es bestimmte Gebiete, auf denen die Filmtechnik noch hinter den Wünschen der Filmemacher herhinkt, doch ebenso bietet die Technik Methoden an, die von den Cineasten längst nicht ausgeschöpft sind.“⁹²⁵

Weder der Enthusiasmus der Filmwelt über neue Technologien noch die direkte Abhängigkeit des Kunstwerks von ihr sprechen m. E. gegen die Anwendung des Gesamtkunstwerk-Konzeptes auf den Spielfilm. Denkt man an den technologischen Rausch⁹²⁶ als Voraussetzung der Ringaufführung in Bayreuth, dann wird die imaginäre Linie zwischen Musiktheater und Film als Orte der technologischen Innovation und ihr Status als ‚Kunstwerke der Zukunft‘ sichtbar.

1.3. Zur Reproduzierbarkeit des Films

Die technische Reproduzierbarkeit des Films ist, wie Benjamin beobachtet, unmittelbar schon in der Technik seiner Produktion begründet, was seine massive Verbreitung nicht nur begünstigt, sondern vielmehr erzwingt⁹²⁷: Die Produktion eines Filmes ist so kostenaufwändig, dass eine einmalige Vorführung gar nicht in Frage kommt. Der Film zwingt zur Massenrepro-

⁹²³ Vgl. Bazin: „Das wahre Ur-Kino, wie es nur in der Phantasie von einem Duzend Menschen des 19. Jahrhunderts existierte, strebte nach vollständiger Imitation der Natur. Alle Vervollkommungen, zu denen der Film gelangt, können ihn paradoxerweise nur seinen Ursprüngen näherbringen. Das Kino ist noch nicht erfunden!“ (Was ist Film?, S. 47)

⁹²⁴ Adorno, Theodor W./Levin, Thomas Y., Transparencies on Film. In: New German Critique, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema (Herbst 1981 - Winter 1982), S. 204.

⁹²⁵ Monaco, S. 150.

⁹²⁶ Vgl. Adorno, Versuch über Wagner, S. 136.

⁹²⁷ Vgl. Benjamin, Das Kunstwerk, Notiz 9., S. 17.

duktion, ein Begriff, den Benjamin mit dem „Sinn für das Gleichartige in der Welt“⁹²⁸ assoziiert, und der im Bereich der Kunst die ästhetische Minderwertigkeit konnotiert. Ein Film ist im Grunde genommen die Kopie eines unbekannten, immateriellen Urwerkes, das niemand je zu sehen bekommt. Da zwischen Original und Duplikaten keine Unterscheidung möglich ist, gilt der Film als „the perfect instance of a multiple-without-an-original“⁹²⁹. Ein Duplikat unter Tausenden also, das Kunststatus zu erlangen sucht. Wie ist es nun möglich?

Mit den umwälzenden Folgen der Vereinfachung der Reproduktion für sämtliche Kunst und den Film im Besonderen hat sich Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auseinandergesetzt: Das Kunstwerk ist seinem kultischen Rahmen und der Tradition entrissen, was den Verlust seiner Einzigkeit, mithin den Verlust seines auratischen Charakters bewirkt, d.h. des vom Rezipienten mit-erlebten metaphysischen Hier und Jetzt⁹³⁰. Der Film, der als die mehrfach vergrößerte Reproduktion einer extrem nah liegenden, aber nie wirklich anwesenden physischen Welt a priori nicht-auratisch ist, sei in seiner Vervielfältigung metaphysisch leer. Die Kompensierung dafür suche er in der Ausbeutung der menschlichen Präsenz und vor allem des menschlichen Gesichts, des letzten Zufluchtsort der Aura⁹³¹. Die Filmdarsteller, deren *personalities*⁹³² außerhalb des Filmsets sorgfältig von einem parafilmischen Mechanismus von Agenten, Beratern, Journalisten aufgebaut werden, stehen im Zentrum eines von außen geförderten Starkultus, der den Ausstellungswert des Films multipliziert und die künstlerische Dimension des Films sekundär macht.⁹³³ Benjamin stellt hier die These, dass der Spielfilm, das mit Abstand teuerste Werk des Menschen, das den Anspruch erhebt, Kunst genannt zu werden, und das massenhaft reproduziert wird, davon lebe, mehr Ware als Kunstwerk zu sein. Die Faszination für den Film gründet nach Benjamin daher im Warenfetischismus.⁹³⁴

Horkheimer/Adorno vertreten eine ähnliche Position: In ihrer *Kritik der Aufklärung* gilt der Film als das charakteristischste Produkt der Kulturindustrie⁹³⁵, das zum optimalen Träger ihrer Ideologie avanciert:

⁹²⁸ Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 16.

⁹²⁹ Kraus, Rosalind E., *Reinventing the medium*. In: *Critical Inquiry*, Bd. 25, No. 2, „Angelus Novus“: Perspectives on Walter Benjamin. (Winter 1999), S. 290.

⁹³⁰ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 11ff.

⁹³¹ Ebd., S. 21.

⁹³² Vgl. ebd., S. 28.

⁹³³ Vgl. ebd., S. 28. Zum Starkult siehe auch: Morin, Edgar: *Les Stars*. Paris 1957.

⁹³⁴ Vgl. Marx, Karl, *Das Kapital*. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. I, Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals, 1. Abschnitt, 4: Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis. In: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke* Bd. 23. Berlin 1974, S. 85ff.

⁹³⁵ Vgl. Horkheimer/Adorno, S. 148.

„Je dichter und lückenloser ihre Techniken [der Produktion, AT] die empirischen Gegenstände verdoppeln, umso leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt. Seit der schlagartigen Einführung des Tonfilms ist die mechanische Vervielfältigung ganz und gar diesem Vorhaben dienstbar geworden.“⁹³⁶

Der Film, in seiner engen Verflechtung mit und Abhängigkeit von der Kulturindustrie, kann für Horkheimer/Adorno unter den Bedingungen des Verwertungszwangs per definitionem kein echtes Kunstwerk sein: Um als Teil dieser Industrie zu überleben, könne er sich nicht leisten, den herrschenden Stil zu negieren – für die Autoren Eigenschaft jedes großen Kunstwerks –, sondern er hält sich an die risikolose Ähnlichkeit mit anderen Werken durch stilistische Imitation.⁹³⁷ Die Reproduktion eines Films ist somit die Reproduktion einer Reproduktion einer etablierten Ästhetik. Der schnelle Rhythmus der Produktion und Reproduktion sorgt dafür, „daß nichts sich ändert, nichts herauskommt, was nicht paßte“⁹³⁸. Indem die Kunst unter die Konsumgüter fällt, hört sie auf, Kunst zu sein. Adorno sieht in der Leidenschaft, „kein Werk sein zu lassen, was es ist“, interessanterweise den Ausdruck einer psychologisch begründeten Tendenz: die Kunst zu verstümmeln, damit sie nicht mehr in der Lage ist, als Stimme des ‚Anderen‘, die beschämende Differenz zwischen ihr und dem Leben bewusst zu machen und die private und allgemeine Ordnung zu stören.⁹³⁹ Solche Stigmatisierung des Films im Lichte der marxistischen Kulturkritik wäre beim kommerziellen, ideologisch geladenen Hollywood-Film, der später als Nicht-Kunst diskutiert wird, angebracht. In ihrer apokalyptischen Rigorosität⁹⁴⁰ aber ist sie zu stark verallgemeinernd und übersieht das unleugbare ästhetische und kognitive Potenzial des Films als Kunst. Sie betrachtet die Filmkunst undifferenziert als Teil des kulturellen ideo-

⁹³⁶ Horkheimer/Adorno, S. 147.

⁹³⁷ Ebd., S. 152.

⁹³⁸ Ebd., S. 156.

⁹³⁹ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 32.

⁹⁴⁰ Vgl. Eco's Unterscheidung zwischen Apokalyptikern und Integrierten: Erstere verachten die Massenkultur und bilden Theorien des Zerfalls der Gesellschaft; letztere bejahen die Realität, wie sie ist, bis zum Punkt der Blindheit gegenüber den realen Problemen. (Eco, Umberto, Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt a.M. 1984)

logischen Staatsapparats⁹⁴¹ und adressiert eher den *Missbrauch* eines einflussreichen, „heißen Mediums“⁹⁴², nicht das Medium *an sich*.

Zum einen sind nicht alle Filme, die im Rahmen der Filmindustrie produziert werden, ästhetisch und intellektuell verwerflich oder in ihrer vorsichtigen Verharmlosung gefährlich. Man denke zum Beispiel an Kubricks *2001: A Space Odyssey* (MGM) oder an Steven Gaghans *Syriana* (2005, Warner Bros); zum anderen werden heutzutage nicht mehr alle (nicht-avantgardistischen) Spielfilme im Rahmen einer verdorbenen und verderbenden Filmindustrie produziert: Millionenblockbusters, von Anfang an für die Multiplex-Kinos gedacht, rangieren nicht in der gleichen Kategorie wie Indie-Filme, die durch alternative Quellen wie Crowdfunding finanziert werden, manchmal mit sehr kleinem Budget arbeiten und durch internationale Festivals oder Online-Plattformen versuchen, ihr Publikum und einen Platz im Markt zu finden.⁹⁴³ Eine Kritik, die jeden Film auf ein Massenprodukt reduziert, verkennet die beiden wichtigsten Faktoren des künstlerischen Phänomens: die Filmschaffenden und die Rezipienten.

Um zu Adornos psychologischem Argument zurückzukommen: Es gibt sowohl Filmemacher als auch Rezipienten, die an ihrer eigenen und der allgemeinen Ordnung etwas ändern wollen und können. Die zwei unterschiedlichen Aussagen von JEAN-LUC COMOLLI und JEAN NARBONI für eine und dieselbe Idee sind m.E. in der digitalen Ära nicht mehr synonymisch: Es mag wohl nach wie vor eine Tatsache sein, dass, wenn ein Filmemacher sich bewusst dafür einsetzt, er zwar in der Lage ist, das System zu deformieren oder zu irritieren, „but not negate it or seriously upset its structure“⁹⁴⁴; dies ist aber nicht mehr gleichzusetzen mit der Aussage: „No filmmaker can, by his own individual efforts, change the economic relations governing the manufacture and distribution of *his* films [meine Hervorhebung].“⁹⁴⁵ Denn als Filmemacher zu arbeiten, ohne Rücksicht auf die dominante ökonomische Produktionsweise des Films nehmen zu müssen,

⁹⁴¹ Dem Konzept Louis Althusser nach gehört Kunst neben anderen Institutionen zu den sogenannten ideologischen Staatsapparaten, die einem sie beschirmenden repressiven Staatsapparat beistehen und seine herrschende Ideologie verbreiten. (Vgl. Althusser, Louis, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Notizen für eine Untersuchung. In: Ders. (Hrsg.), *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. 1. Halbband, hrsg. von Frieder Otto Wolf. Hamburg 2010, S. 37-102)

⁹⁴² Vgl. McLuhan, *Die magischen Kanäle*, S. 44ff.

⁹⁴³ Ein Beispiel dafür wäre der Film Rohit Gupthas *Life! Camera Action...* (2012), der mit geringem Budget und einer Filmcrew von zwei Personen die Festivallandschaft eroberte.

⁹⁴⁴ Comolli, Jean-Luc/Narboni, Jean, *Cinema/Ideology/Criticism* (1969). In: Leo Braudy/Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York and Oxford 1999, S. 754.

⁹⁴⁵ Ebd. S. 754.

also parallel zu ihnen, ist keine utopische Idee mehr⁹⁴⁶: die Filmproduktion und das Überleben außerhalb der Massenfilmindustrie sind zunehmend möglich. Die Demokratisierung des Zugangs zur Filmtechnologie durch digitale Kameras und Videobearbeitungs-Software, die Zunahme unkonventioneller Finanzierungs- und Werbemöglichkeiten, die unabhängige Verwertung in Kinos usw. bieten Filmschaffenden aus verschiedenen Milieus zahlreiche Mittel an und eine größere Kontrolle über ihr Werk.⁹⁴⁷ Es ist durchaus möglich, einen Film zu drehen und zu vermarkten, ohne sich zum Instrument oder Opfer der herrschenden Ideologie zu machen.

Auf der Seite des Zuschauers gibt es ebenfalls einen Ausweg aus dem geschlossenen Kreislauf von Massenkultur und Ideologie, in denen der Zuschauer, der kritischen Theorie nach, befangen ist. Nicht jeder Zuschauer ist anonymes Subjekt unter einem Massenpublikum, sitzt nicht im dunklen Kinosaal zur Paralyse verurteilt⁹⁴⁸, ist weder determiniert durch freudische Triebe⁹⁴⁹ noch der Massenunterhaltung und der neoliberalen Ideologie hilflos ausgeliefert. Nicht jeder Zuschauer sucht, wie Benjamin von der Masse sagt,⁹⁵⁰ im Film Zerstreuung. So sehr wie unter dem Theaterpublikum, gibt es auch unter dem Filmpublikum Individuen, die zum Film „ein Verhältnis hochgradiger Teilnahme und Einbezogenheit“⁹⁵¹ zu gewinnen in der Lage sind und sich dem Niederschlag davon⁹⁵² und dem Sog der Zerstreuung entziehen. Nach BORDWELLS kognitivem Ansatz lädt ein Film den Zuschauer ein, aktiv zu bleiben: „A Film“, schreibt er, „does not ‘position’ anybody. A film cues the spectator: to execute a definable variety of operations“⁹⁵³ wie Folgerung und Hypothesenprüfung. So gesehen fördert der Film beim Zuschauer eine Wachsamkeit, welche die wichtige Voraussetzung dafür ist, dass man jeglicher Ideologie gegenüber kritisch bleibt, oder, mit den Worten SLAVOJ ŽIŽEKS, seine „criticoideological glas-

⁹⁴⁶ Vgl. Comolli/Narboni: „We do not close our eyes to the fact that a product of this nature is situated fairly and squarely inside the economic system of capitalist publishing (modes of production, spheres of circulation, etc. In any case it is difficult to see how it could be otherwise today, unless one is led astray by Utopian ideas of working ‘parallel’ to the system.“ (S. 752f.)

⁹⁴⁷ Der britische Film Marcus Markous *Papadopoulos and sons* (2012) ist ein Beispiel eines Films, der durch unabhängiger Produktion, Werbung und Distribution in den Kinosälen gelangen ist.

⁹⁴⁸ Vgl. Baudry, Jean-Louis, Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (Platons Höhle und das Kino) (1975). In: *Psyche* 48 (1994), S. 1052f.

⁹⁴⁹ Vgl. Metz, Christian, Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Aus dem Französischen von Dominique Blüher, Thomas Hübel et.al. Münster 2000. Das all-wahrnehmende Subjekt, S. 56-58.

⁹⁵⁰ Vgl. Benjamin, Das Kunstwerk, S. 40.

⁹⁵¹ McLuhan, Die magischen Kanäle, S. 298.

⁹⁵² Vgl. ebd.

⁹⁵³ Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI 1985, S. 29.

ses“ aufsetzt, „which see the master signifier beneath the train of knowledge“ und einem dabei helfen „to see the dictatorship in democracy“⁹⁵⁴. Letztendlich liegt, wie Adorno selbst erkennt, im Film selbst das Antidot zum Massenbetrug, als dessen Instrument er fungiert.⁹⁵⁵

Ein massenhaft reproduzierbares Medium kann für den Konsumismus und die Manipulation der Massen usurpiert werden, wofür nicht nur die Geschichte des nationalsozialistischen und sowjetischen Propagandafilms⁹⁵⁶, sondern auch der Hollywood-Imperialismus der Gegenwart Belege liefert; er kann aber auch mit künstlerischer und gesellschaftlicher Verantwortung eingesetzt werden, um wertvolle Werke entstehen zu lassen, die durch ihre Reproduzierbarkeit ein globales Publikum erreichen und damit ein tiefgreifendes, kommunikatives Verhältnis etablieren, das jedes Filmerlebnis einmalig macht und so das Auratische im Film wiederherstellt. Mit der Annahme dieser Möglichkeit wird der Boden für den Film als Gesamtkunstwerk geebnet und für die damit zusammenhängende humanistische Utopie.

1.4. Die Pseudokonkurrenz zwischen Film und Theater

Die prinzipielle Nichtverwandtschaft von Film und Theater zeigte sich nach SUSAN SONTAG sofort und in beiden Richtungen, die die neue Kunst nahm: sowohl bei den Filmen Louis Lumières als Dokumentation einer „unstaged, casual reality“⁹⁵⁷ als auch bei George Méliès illusionistischen Filmen, die für Sontag, trotz einer frontal positionierten und meistens sta-

⁹⁵⁴ Die Zitate stammen aus dem Vortrag Slavoj Žižeks mit dem Titel: *They live! Hollywood as an ideological machine*, gehalten in der New York Public Library am 12.03.2008. (Zugänglich unter: <http://www.nypl.org/audiovideo/hollywood-ideological-machine-lecture-performance-slavoj-zizek>) (Letzter Besuch Frühling 2017). Žižek erklärt an projizierten Filmbeispielen die subtilen Wege des Films, Ideologie auszudrücken. Die ist nicht das Hauptthema des Films sondern lässt sich entdecken „[...] in an apparently marginal feature which provides the frame for the big event.“ (ebd.)

⁹⁵⁵ Vgl. Adorno, *Transparencies on Film*, S. 202.

⁹⁵⁶ Hierzu siehe: Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London/New York, 1998.

⁹⁵⁷ Sontag, Susan, *Film and Theatre* (1966). In: Gerald Mast/Leo Braudy/Marshall Cohen (Hrsg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York and Oxford 1992, S. 363. Bela Balázs sieht Méliès Filme anders: „Es gibt kaum einen technischen Trick der Kamera, den er nicht bereits in den ersten Jahren verwendet hätte. Und doch war auch all das, was er machte, nur photographiertes Theater.“ Balázs, Bela, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage der 1949 erschienenen ersten Auflage. Wien 1961, S. 20.

tischen Kamera, aufgrund ihres Umgangs mit den Personen als Objekten sowie mit Zeit und Raum als „quintessentially cinematic“⁹⁵⁸ gelten.

Seit seinen Anfängen musste sich dennoch der Film vor dem Theater beweisen. Eine tief in der europäischen Kultur verwurzelte Auffassung vom Drama als vollkommenste Kunst machte es schwierig, die neue Repräsentationsform menschlichen Handelns nicht als Konkurrenz zu empfinden.

Der US-amerikanische Professor für dramatische Literatur Brand Matthews, stellte in einem Artikel von 1917 die Frage: „Are Movies a Menace to the Drama?“⁹⁵⁹ Er verneinte dies – allerdings aus den falschen Gründen. Im Film sah er ein Substitut für das ‚ultra-sensationelle Melodrama‘ und die Farce, welche die niedrigeren Instinkte des Menschen ansprechen, nicht unähnlich römischen Gladiatoren- oder spanischen Stierkämpfen.⁹⁶⁰ Doch die großen dramatischen Momente von Komödie und Tragödie, in denen sich die Konflikte der menschlichen Seele anhand von Dialogen und Selbstgesprächen enthüllen, blieben für Matthews ausschließlich dem Theater vorbehalten. Matthews ging von einem noch stummen Medium aus, das, insofern es nicht versuchte, etwas anderes zu sein als „a story told in pictures“⁹⁶¹, das Drama nicht entthronen könne. Mit *The Jazzsinger* (1927) aber, dem ersten Tonspielfilm,⁹⁶² war diese Argumentation ein für alle Mal überholt, und spätestens mit *Becky Sharp* (1935), dem ersten Spielfilm in 3-Farben Technicolor,⁹⁶³ rückte der Film den Ausdrucksmöglichkeiten des Theaters so nahe, dass die Unterschiede dieser beiden synkretischen Formen dramatischer Erzählung an anderen Stellen gesucht werden müssen. Diese Unterschiede werden im Folgenden erörtert.

Film- und Theaterzuschauer sitzen unbeweglich in einem Zuschauerraum. Dem Filmzuschauer eröffnet sich indes ein viel breiteres visuelles Spektrum als dem Theaterzuschauer. Was er sieht, ist nicht nur die räumlich beschränkte Welt der Bühne, von einem fixen Blinkwinkel und einer fixen Entfernung aus. Durch die Vermittlung einer beweglichen Kamera, mit der er sich unbewusst identifiziert, wird der Filmzuschauer in eine allmächtige Position versetzt⁹⁶⁴, aus der er Teil der dargestellten Welt wird. Sowas ist im Theater nur teilweise möglich, in experimentelleren oder immersiven Inszenierungen, in denen der Zuschauer sich im Raum bewe-

⁹⁵⁸ Sontag, *Film and Theatre*, S. 363.

⁹⁵⁹ Matthews, Brander, *Are Movies a Menace to the Drama?* In: *The North American Review* Bd. 205, No. 736 (März 1917), S. 447-454.

⁹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 450f.

⁹⁶¹ Ebd., S. 454.

⁹⁶² Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 123.

⁹⁶³ Vgl. ebd., S. 484.

⁹⁶⁴ Vgl. Metz, S. 49.

gen darf. Der Filmzuschauer profitiert davon, was VIVIAN CAROL SHOBCHACK als doppelte Vision charakterisiert hat, nämlich die Synthese der eigenen Vision und der der Kamera.⁹⁶⁵ Diese Synthese ermöglicht, den Film körperlich zu erfahren, im Sinne einer „signification of a lived-body experience like mine“⁹⁶⁶ und etabliert somit ein interaktives Verhältnis zwischen dem Zuschauer und der im Film dargestellten Welt.

Filmmacher können sich diese *embodied vision* bewusst zu Nutze machen: durch verschiedene Kameraperspektiven oder Bewegungen können beim Zuschauer mehr oder weniger kalkulierbare Emotionen evoziert werden⁹⁶⁷, wie zum Beispiel Ehrfurcht für Menschen oder Objekte, die sich, in einer Froschperspektive gezeigt, psychologisch als sich höher befindend wahrgenommen werden, oder Verachtung bei einer Vogelperspektive, gesteigerte Nervosität bei einer schnellen Kamerafahrt hinter einem laufenden Charakter usw.⁹⁶⁸

Ähnliches gilt für Einstellungsgrößen: Die Großaufnahme, vor allem des Gesichts, bietet Filmmachern ein Mittel, um Intimität zu schaffen, die, selbst bei der introvertiertesten BlackBox-Theateratmosphäre nicht möglich ist und daher, nach HUGO MÜNSTERBERG, „leaves all stagecraft behind.“⁹⁶⁹ Denn „the close-up has objectified in our world of perception our mental act of attention and by it has furnished art with a means which far transcends the power of any theatre stage.“⁹⁷⁰ Nach Balázs eröffnen Nahaufnahmen eine neue Dimension jenseits von Zeit und Raum.⁹⁷¹ JEAN BAUDRILLARD sieht in der Großaufnahme eine fast pornographische Prä-

⁹⁶⁵ Vgl. Shobchack, Vivian Carol, *The Address of the Eye: A Phaenomenology of Film Experience*. New Jersey 1992, S. 270ff.

⁹⁶⁶ Ebd., S. 276.

⁹⁶⁷ Dazu siehe: Kraft, Robert N., *The influence of camera angle on comprehension and retention of pictorial events*. In: *Memory & Cognition* 1987, 15 (4), S. 291-307.

⁹⁶⁸ Die Möglichkeiten der emotionalen Suggestion sind relativ und vom Ganzen abhängig, wie Bordwell/Thompson behaupten: „The fact is that framings have no absolute or general meanings. In *some* films angles and distances carry such meanings as mentioned above, but in other films— probably most films—they do not. To rely on such formulas is to forget that meaning and effect always stem from the total film, from its operation as a system.“ (Film Art, S. 213f.)

⁹⁶⁹ Münsterberg, Hugo, *The Film: A psychological study. The silent photoplay in 1916*. With a foreword by Richard Griffith. New York 1970, S. 16.

⁹⁷⁰ Ebd., S. 38. Nach Münsterberg beginnt die Kunst des Spielfilms da, wo die Kunst des Theaters aufhört, nämlich bei ihrer Unmöglichkeit, alles für unsere Aufmerksamkeit Unnötige verschwinden zu lassen und ein Detail hervorzuheben: „What we do not attend cannot be suddenly removed from the stage. Every change which is needed must be secured by our own mind. In our consciousness the attended hand must grow and the surrounding room must blur. But the stage cannot help us. The art of the theater has there its limits. Here begins the art of the photoplay.“ (ebd., S. 37)

⁹⁷¹ Balázs, *Der Film*, S. 59.

gung⁹⁷², die für ihn das Ende der ästhetischen Distanz des Blickes bedeutet⁹⁷³. Jedoch, um die filigrane und zweideutige emotionale Welt der *Gioconda* entziffern zu können, steht man stundenlang an der Warteschlange des Louvre, bis man seine wenigen Sekunden direkt vor dem berühmten Gesicht bekommt.⁹⁷⁴

Kommen wir zu einem nächsten Unterschied zwischen den zwei Medien. Anders als das im Hier und Jetzt seiner Aufführung eingeschränkte Theaterereignis ist das filmische Material beliebig strukturierbar. Durch die Montage von verschiedenen Örtlichkeiten und Zeiten, vermittelt durch Rück- und Vorblenden usw., lassen sich die Grenzen von Raum und Zeit mühelos aufheben, was im Theater nur durch Kulissenwechsel oder durch hohe Abstraktionen möglich ist, die die geistige Kooperation des Zuschauers erfordert. Das in Realität und Theater Unantastbare und Unveränderbare erweist sich im Film als „elastisch und gefügig“⁹⁷⁵. Die Möglichkeit des Films, Raum und Zeit zu manipulieren, die ERWIN PANOFSKY als Dynamisierung des Raumes und als Verräumlichung der Zeit begreift⁹⁷⁶, bedeutet zugleich die Überwindung des Kausalitätszwanges oder die Etablierung erweiterter Kausalitäten. Sontag spricht von einer „alogical or discontinuous use of space“ des Films im Unterschied zum „logical or continuous use of space“⁹⁷⁷ im Theater. Wird diese Juxtaposition auch auf der Achse der Zeit erweitert, dann wird das Postulat der dreifachen Einheit von Zeit, Raum und Handlung als Voraussetzung eines gelungenen Dramas ernsthaft herausgefordert. Rückgrat des Spielfilms bleibt daher die Einheit der Handlung.

Für Münsterberg, der unter Einheit der Handlung auch Einheit der Charaktere versteht, besteht die wichtigste Maßgabe des Films darin, „that the characters remain consistent, that the action be developed according to inner necessity and that the characters themselves be in harmony with the central idea of the plot.“⁹⁷⁸ Maßgabe liegt auch dem Theater zugrunde. Indes, im Laufe eines Films ist es durchaus möglich, dass ein Charakter sich radikal verändert, ohne dass aber die Einheit des Films gestört wird. Wandlungen des Charakters sind im Theater meistens Resultat der Peripe-

⁹⁷² Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt. In: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hrsg.), *Aesthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig 1990, S. 254.

⁹⁷³ Ebd., S. 257.

⁹⁷⁴ Die Bedeutung des Gesichts für die Vermittlung von Emotionen wird zum Beispiel bei Bergmanns *Persona* (1966) meisterhaft eingesetzt.

⁹⁷⁵ Pudowkin, Wsewolod, zitiert in Wuss, S. 182.

⁹⁷⁶ Vgl. Panofsky, Erwin, Stil und Stoff im Film. In: *Filmkritik* 11, Heft 6. Frankfurt a.M. 1967, S. 345.

⁹⁷⁷ Sontag, *Film and Theatre*, S. 367.

⁹⁷⁸ Münsterberg, S. 81.

tie innerhalb einer mehr oder weniger übersichtlichen Zeitspanne; Beispiele wären der Übergang von physischer Integrität zur Blindheit innerhalb eines Tages in *König Ödipus* oder der Übergang von sorgloser Unschuld zu Trauer und Verlust innerhalb von zwei auf der Bühne nicht repräsentierten Jahren bei Nina in Anton Tschechows *Die Möwe*. Im Laufe eines Films aber kann das ganze Leben eines Charakters von seiner Geburt bis zu seinem Tode komprimiert werden; selbst surreale Wandlungsprozesse werden glaubhaft gemacht, wie etwa David Finchers *The curious case of Benjamin Button* (2008) zeigt, wo die Hauptfigur als alter Mensch geboren wird und als Säugling stirbt, oder in Sally Potters *Orlando* (1992), wo die Hauptfigur über eine Zeitspanne von zweihundert Jahren mehrere Leben lebt und sogar von einem Geschlecht zum anderen übergeht. Dass beide Filmbeispiele auf literarischen Vorlagen basieren,⁹⁷⁹ spricht für die Annahme, dass der Film Möglichkeiten zur Charakterentwicklung anbietet, die mehr literarisch als theatralisch sind.⁹⁸⁰

Während sich im Drama die ganze Handlung um eine oder wenige Zentralfiguren dreht, deren Schicksal das Zentrum der Handlung ist, setzt der Film, wie Bazin beobachtet, in seiner visuellen Eindringlichkeit und räumlich-zeitlichen Möglichkeiten die individuellen menschlichen Geschichten in eine universelle Perspektive.⁹⁸¹ Das theatralische Primat des sich im Hier und Jetzt wörtlich äußernden Menschen wird im Film aufgehoben; der Mensch fungiert im Film eher als optisches Ding⁹⁸². Sein Reden und Handeln ist für den Fluss der Ereignisse genauso wichtig wie das,

⁹⁷⁹ Auf der Kurzgeschichte Scott F. Fitzgeralds *The curious case of Benjamin Button* (1922) und auf Virginia Woolfs Roman *Orlando* (1928).

⁹⁸⁰ Der Literaturwissenschaftler Boris Eichenbaum betrachtet den Film als Nachfolger der literarischen Narration. Er vermöge, wie es vorher nur die Literatur konnte, „komplexe sujetkonstruktionen zu entfalten, Fabel-Parallelen zu entwickeln, den Handlungsort beliebig zu wechseln, Details zur Geltung zu bringen usw.“ (Eichenbaum, Boris, Probleme der Filmstilistik (1927). In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.), Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1990, S. 114.) Dieser Meinung stimmt auch Eisenstein zu, der behauptet, dass die US-amerikanische Filmästhetik von Charles Dickens und dem viktorianischen Roman vorweggenommen wird. (vgl. Eisenstein, Dickens, Griffith, and the Film (1944). In: Ders., Film Form, S. 195-255)

⁹⁸¹ Vgl. Bazin: „Auf der Leinwand ist der Mensch nicht mehr Brennpunkt des Dramas, dafür wird er (gegebenfalls) zum Mittelpunkt des Universums. Der Impuls seines Handelns kann sich in Wellen bis ins Unendliche ausbreiten; das ihn umgebende Dekor hat teil an der Dichte der Welt. Der Schauspieler braucht als solcher nicht dazu sein, denn der Mensch genießt keinerlei Vorrecht vor dem Tier oder dem Wald.“ (Was ist Film?, Kapitel „Theater und Film“, S. 193)

⁹⁸² Vgl. Jacobson: „Das Material des Films ist das optische Ding. Das Material des Theaters ist das menschliche Handeln.“ Jacobson, Roman, Verfall des Films? (1933). Zitiert in Wuss, S. 228.

was Arnheim als ‚mikroskopisches Spiel der Objekte‘⁹⁸³ bezeichnet. In diesem Sinne koinzidiert die Vollendung der Emanzipation des Films vom Theater mit der graduellen Bewusstwerdung zweier miteinander verbundener Ideen: zum einen, dass die Lebenserfahrung nicht in der Gegenwart zentriert ist, zum anderen, dass die Welt gar nicht anthropozentrisch ist. Filmisch kulminiert diese im Zeit-Bild-Konzept GILLES DELEUZES, als ein Kino jenseits der Repräsentation von Bewegung, das die Zeit zu seinem Hauptakteur macht.⁹⁸⁴

Aus der Freiheit der Ausdrucksmittel des Films ergibt sich, dass der Filmzuschauer mit anderen Herausforderungen als der Theaterzuschauer konfrontiert wird. Er ist nicht Beobachter der vor ihm ablaufenden Ereignisse, sondern von ihm wird verlangt, aus Bruchteilen ein Ganzes zu rekonstruieren und ihm Sinn zu geben. Bei Eisenstein heißt es:

„Wenn Wirkung im Theater vornehmlich durch die physiologische Wahrnehmung eines real ablaufenden Fakts [...] erzielt wird, so geschieht das im Film mittels Kopplung und Anhäufung von – dem Anliegen entsprechend – notwendigen Assoziationen in der Psyche des Zuschauers, die durch einzelne Elemente eines praktisch in Montageabschnitte zerlegten Fakts hervorgerufen werden – Assoziationen also, die in ihrer Gesamtheit nur auf diese Weise, nämlich indirekt, einen ähnlichen, meist jedoch stärkeren Effekt zur Folge haben.“⁹⁸⁵

⁹⁸³ Vgl. Arnheim, S. 108. Das wird an einem Filmset deutlich reflektiert: Der Schauspieler kommt als letzter, erst wenn der technische Teil schon vorbereitet ist. Je nach Film, Drehort und damit verbundenen Kosten finden die Proben meistens außerhalb des Filmsets statt. Mit gewissem Recht beschreibt daher Arnheim die Filmschauspieler als „ein Requisit unter Requisiten“. (ebd. S. 177) Das ist wesentlich anders im Theater: Die Produktion ist von der vollen Präsenz der Schauspieler abhängig, während das Proben im Aufführungsraum, lange vor dem Bühnenbild, ausschlaggebend für die Erstellung der Welt des jeweiligen Stückes ist.

⁹⁸⁴ Der neue Filmtypus stellt nach Deleuze eine Mutation des bis zum Zweiten Weltkrieg herrschenden Filmes dar, den er das Bewegungs-Bild nennt. Der Übergang vom um die Aktion zentrierten Film zum Film der reinen optischen und akustischen Situationen bedeute „ein regelrechtes Kino der Zeit mit einer neuen Montagekonzeption und neuen Montageformen“ in dem die Kameraarbeit „die Beschreibung eines Raums den Funktionen des Denkens unter[ordnet]“. (Deleuze, Gilles, Das Zeit-Bild: Kino 2. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt a.M. 1997, S. 37, 38)

⁹⁸⁵ Eisenstein, Sergej M., Montage der Filmattraktionen (1924). In: Ders., Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Leipzig/Köln 1988, S. 19.

Damit der Zuschauer die zugrundeliegende Geschichte rekonstruieren kann⁹⁸⁶, die der Film in spezifischer Weise erzählt, muss er im Grunde genommen jene *découpage* umkehren, die von der Regie einen „more or less precise breakdown of a narrative action into separate shots and sequences before filming“ erfordert.⁹⁸⁷ Der Filmzuschauer gewinnt somit Einsichten in die Subjektivität des Regisseurs und erlebt, mit Pudowkin, den „Denkprozess eines Genius“⁹⁸⁸ – eine Hypothese, die Auffassungen der Filmrezeption als Zerstreuung (Benjamin) oder imaginäres Komma (Baudrillard⁹⁸⁹) widerspricht.

Ein weiterer Unterschied zwischen Film und Theater ergibt sich aus dem Wesen des Spielfilms als darstellender Kunst. Die notwendigen Kunstfertigkeiten differieren in einem Maß, dass, wie in der Schauspielwelt gesagt wird, ein Filmschauspieler kaum über die Fähigkeiten verfügt, die das Bühnenspiel erfordert, während umgekehrt ein Bühnenschauspieler nicht im Film arbeiten kann, ohne etwas an seiner Technik anpassen zu müssen. Die extrovertierte Expressivität, die im Theater aufgrund der Entfernung zwischen Publikum und Bühne nötig ist, wirkt im Film störend und überflüssig.⁹⁹⁰ Außerdem, während im Theater, ebenfalls aufgrund der Entfernung, aber auch dank der Bereitschaft des Zuschauers zur Abstraktion, „eine fette Isolde und ein alter Tristan uns zu Tränen rühren können“⁹⁹¹, wie Jean Cocteau charmant bemerkt, so verlangt die Realitätsnähe des Films, dass die Schauspieler die von ihnen verkörperten Charaktere durch ein naturalistisches Spielen, das sich im Grunde nicht als Schauspiel identifizieren lässt, glaubwürdig in Szene setzen.⁹⁹² Diese Tatsache ist der Grund für das sogenannte Type-Casting. Das Konzept des Type-Castings impliziert, dass ein Filmdarsteller, da er sich meist selbst verkörpern muss, nicht so aufwendig an einem Charakter arbeiten muss wie ein Bühnendarsteller. Im Vergleich zum Spektrum der Ausdrucksmittel, die von einem Theaterdarsteller verlangt werden, scheint das Spiel vor der Kame-

⁹⁸⁶ Vgl. Bordwell: „In making sense of a narrative film, the spectator builds up some version of the *diegesis*, or spacio-temporal world, and creates an ongoing story (*fabula*) occurring within it.“ (Bordwell, David, *Making Meaning: Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA 1989, S. 8)

⁹⁸⁷ Burch, Noël, *Theory of Film Practice*. New York 1973, S. 3.

⁹⁸⁸ Pudowkin, zitiert in Wuss, S. 305.

⁹⁸⁹ Vgl. Baudrillard, S. 258.

⁹⁹⁰ Das ist eine Tatsache, die Lew Kuleschow dazu gebracht hat, schon um 1920 an der ersten staatlichen Filmschule einen Unterricht zu geben, der die Theatralität des Spieles ausmerzen sollte. Vgl. Wuss, S. 89)

⁹⁹¹ Cocteau, Jean, *Kino und Poesie: Notizen*. München 1979, S. 10.

⁹⁹² Eine Kulminierung dieser Forderung stellt das ‚Method Acting‘ dar, das als die westlichste Umsetzung der Lehre Stanislawskis, über Stella Adler, Stanford Meisner und vor allem Lee Strasberg als Leiter des Actor Studios in New York, den US-amerikanischen Spielfilm stilistisch geprägt hat.

ra in der Tat viel einfacher, da es in der finalen Gestalt des Films nicht nur montiert, sondern durch den visuellen Kontext und einen Soundtrack unterstützt wird.⁹⁹³ Aus diesem Grunde, sehen viele Regisseure, unter anderen Tarkowski, im Filmschauspieler ein nur wenig autonomes kreatives Instrument, das der Vision des Regisseurs und dem Drehbuch gehorchen muss.⁹⁹⁴

In Wirklichkeit aber verlangt der Film Fertigkeiten, die durchaus eine solide filmspezifische Technik ausmachen, welche im Theater nicht gebraucht wird oder andere Formen annimmt und die als künstlerische Leistung gelten muss: Schöpferische Kraft und Vision, weil ein Filmschauspieler meist der erste und einzige ist, der eine bestimmte Rolle verkörpert; er kann sich auf keine vergangenen Referenzinterpretationen beziehen; Ausdauer und ein zuverlässiges Gedächtnis für Bewegungsabläufe, die oft absolut identisch wiederholt werden müssen, bis der technische Teil der Aufnahme stimmt, ohne dass etwas die Kontinuität des Filmes stört; dies verlangt auch Konstanz der schauspielerischen Leistung, die von Aufnahme zu Aufnahme nicht abbauen darf; gefordert ist außerdem ein perfekt gestimmtes Ausdrucksinstrument und die Fähigkeit, innerhalb kürzester Zeit Gefühle evozieren zu können, auch wenn die Umstände steril sind wie vor einem Greenscreen.

Das Bedürfnis nach Authentizität der Darstellung, die Gnadenlosigkeit des Close-ups, die – Produktionsplänen geschuldete – Fragmentierung der Handlung und schließlich die Komplexität der Filmcharaktere und der Handlung stellen Schauspieler vor Herausforderungen, die den Unterschied zwischen schlechtem Schauspiel und künstlerischer Leistung sofort deutlich machen. Es ist nicht ohne Grund, dass an renommierten Schulen in der vierjährigen Schauspielerausbildung das Camera Acting ein eigenständiges Fach darstellt. Neben Fechten für Shakespeare und Arbeiten mit Masken fürs klassische Drama muss man das reduzierte Spielen, das in-

⁹⁹³ In diesem Sinne hat das berühmte Experiment Kuleschows, in dem der Schauspieler Ivan Mosschuchin in einer Einstellung nur ausdruckslos nach unten schauen und praktisch nichts von seinem Können benutzen musste, zu der drei verschiedene Einstellungen geklebt wurden, die jeweils unterschiedliche Emotionen bei den Zuschauern evoziert haben, die Bedeutung der Montage für das Aufbauen eines Charakters und die Interpretation einer Szene sehr früh bewiesen.

⁹⁹⁴ Vgl. Tarkowski: „Für den Film [...] ist eine [...] Selbststrukturierung, die Verteilung der Akzente, der Kräfte, der Intonationen durch den Schauspieler entschieden abzulehnen, da der Schauspieler nicht die Teile kennen kann, aus denen sich der Film zusammensetzen wird. Seine einzige Aufgabe besteht darin, zu leben und dem Regisseur zu vertrauen.“ (Tarkowskij, Andrej, *Die Versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. Mit einem Vorwort von Dominik Graf. S. 208f. Berlin 2012)

tensive Schauen und Nicht-Blinzeln⁹⁹⁵, effizientes Zusammenarbeiten mit einer Filmcrew, den Umgang mit deren Technologie erlernen, sowie bestimmte Techniken, die durch Bewusstmachung des individuellen Index von Erfahrungen zum authentischen Spielen führen, wie es im Film kompromisslos benötigt wird.⁹⁹⁶

Spielfilm und Theater sind, wie gezeigt wurde, keine konkurrierenden Kunstformen. Eher sind sie zwei verschiedene Äußerungsformen des kreativen Geistes⁹⁹⁷, wie Tarkowski, der sich in beiden Medien versucht hat,⁹⁹⁸ meint. Einerseits „geht dem Kino der Reiz eines unmittelbaren Schauspieler-Publikums-Kontaktes ab, der das Theater so anziehend macht. Deshalb wird das Kino auch niemals an die Stelle des Theaters treten“⁹⁹⁹; andererseits aber bewirkt der Film, aufgeführt im Kinosaal, eine ganz besondere Faszination, die dem Theater ebenfalls nicht möglich ist: „The desire to lose yourself in other people's lives . . . faces [...] to be overwhelmed by the physical presence of the image.“¹⁰⁰⁰ In der Intensität der Erfahrung, die mit der Immersion in der Welt des Filmes entsteht, sehe ich das Pendant zur Intensität, die aus dem auratischen und kommunikativen Charakter des theatralischen Ereignisses entsteht. Hierin besteht ein weiteres Argument

⁹⁹⁵ Vgl. Bordwell: „Filmmakers have forged conventions that piggyback on the most salient cues for mental states that we encounter every day. The purpose is clear-cut. If you want to tell stories on the screen, you'll normally seek to keep the viewer fastened on the flow of information, especially in character encounters. As practical psychologists, filmmakers know intuitively that the shared gaze and the absence of blinking are two well-defined social signals for mutual attentiveness. They signal to an outside party, the audience, that the characters are participating in a significant exchange of story information. We sense that the situation is dramatic partly because characters' eye behaviours indicate deep engagement. These signals of mutual engagement also hold the viewer's attention from moment to moment, an important consideration in a time-bound medium like film.“ (David Bordwell, *Poetics of cinema*. New York 2008, S. 335)

⁹⁹⁶ Für eine Übersicht des filmspezifischen Spielens siehe: Caine, Michael, *Acting in Film: An Actors Take on Movie Making*. New York 1997.

⁹⁹⁷ Vgl. Tarkowski, S. 208.

⁹⁹⁸ Tarkowski hat Regie zu Shakespeares *Hamlet* am Lenkom-Theater in Moskau geführt (1977), sowie zu Mussorgskis Oper *Boris Godunow* in Covent Garden (1983-1984). Vgl. Bird, Robert, Andrei Tarkovsky: *Elements of Cinema*. London 2008, S. 48.

⁹⁹⁹ Tarkowski, S. 207.

¹⁰⁰⁰ Sontag, Susan, *The Decay of Cinema*. In: *The New York Times*, 25. 02. 1996. Zugänglich unter: <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> Genau diese Art der Cinephilie (die nach Sontag zur Zeit ihres Artikels nicht mehr überlebte) wird in einem der schönsten Momente des „Konkurrenzmediums“ Theaters erörtert, nämlich in Tennessee Williams *Die Glasmenagerie* (Uraufführung 1944). Der Dichter Tom flieht aus seiner unpoetischen Realität und sucht in den Filmen die Abenteuer, die sein Pflichtgefühl seiner Mutter und leicht behinderten Schwester gegenüber ihm nicht erlaubt.

für die Möglichkeit der Übertragung des Gesamtkunstwerk-Konzeptes vom Medium Theater zum Medium Film.

1.5. Eingrenzung: Sind alle Filme Kunst?

Wenn alle Filme Artefakte sind, wie Bordwell/Thompson sie definiert haben,¹⁰⁰¹ und mit den gleichen Techniken geschaffen werden, lässt sich fragen, ob auch alle Filme Kunstwerke sind. Den Kunstcharakter des Films bestimmen die Autoren, indem sie gewisse Formen des Mediums wie etwa den industriellen Dokumentarfilm oder den Lehrfilm ausschließen und von bestimmten Aspekten des Filmphänomens wie seinen sozialen Einfluss als Massenmedium absehen.¹⁰⁰² Dadurch wird ihr Standpunkt sichtbar, dass alle Spielfilme prinzipiell als Kunstwerke betrachtet werden können.¹⁰⁰³ Was sich ändere, ist der Grad des ästhetischen Wertes, mit dem sogenannten *arthouse film* als eine deutlich eigenständige Branche¹⁰⁰⁴, die sich qualitativ zwar auf der Spitze der Filminstitution befindet, ohne aber den ästhetischen Anspruch monopolisieren zu können.

In *A Philosophy of Mass Art* vertritt auch NOËL CARROLL – indirekt – die Meinung, dass alle Filme Kunstwerke sind. „Mass art is art that is designed to be consumed by lots and lots of people“¹⁰⁰⁵, schreibt er. Er versucht dabei, neben dem Fernsehen, der kommerziellen Fotografie, Pop-

¹⁰⁰¹ Vgl. Bordwell/Thompson (Anm. 871).

¹⁰⁰² Vgl. ebd., Einleitung, S. xiii.

¹⁰⁰³ Vgl. Bordwell/Thompson: „We don't have to think of film as an art form. A historian can treat a movie as a document of its time and place. A war buff could scrutinize Eastwood's Iwo Jima movies for their accuracy, and a chess expert could sieve through *Looking for Bobby Fischer* to discover, move by move, what matches were dramatized. But most of the time we assume that cinema is an art of some sort. Not necessarily high art. Cinema is often a popular art, or in Noël Carroll's phrase, a mass art. From this angle, there's no split between art and entertainment. Popular songs are undeniably music, and best-selling novels are instances of literature. Similarly, megaplex movies are as much a part of the art of film as are the most esoteric experiments. Whether those movies, or the experiments, are good cinema is another story, but cinema they remain. So, at least, is our position in *Film Art: An Introduction*. We draw our examples from documentaries, animated films, avant-garde films, mainstream entertainment vehicles, and films aimed at narrower audiences.“ (Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. Chicago/London 2011)

¹⁰⁰⁴ Vgl. Bordwell, David, *The Art Cinema as a Mode of Film Practice* (1979). In: Braudy/Cohen (Hrsg.), S. 716.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Carroll, Noël, *A Philosophy of Mass Art*. Oxford 1998, S. 187.

musik, dem Radio, Computerspielen, Comic-Strip, Webseiten und Schundliteratur¹⁰⁰⁶ auch den kommerziellen Massenfilm als Kunstwerk im Bereich der Massenkunst zu legitimieren. Drei Kriterien sind dabei für Carroll ausschlaggebend:

„X is a mass artwork if and only if 1.) X is a multiple instance or type artwork, 2.) produced and distributed by a mass technology, 3.) which artwork is intentionally designed to gravitate in its structural choices (for example, its narrative forms, symbolism, intended affect, and even its content) toward those choices that promise accessibility with minimum effort, virtually on first contact, for the largest number of untutored (or relatively untutored) audiences.“¹⁰⁰⁷

Dieser Definition nach ist Massenkunst eine Subkategorie der Kunst, welche, um dem durchschnittlichen kognitiven und affektiven Vermögen eines breiten Publikums zu entsprechen, bewusst wenig anspruchsvoll gestaltet wird. Carrolls Ansatz impliziert einen Schaffensprozess, der von als beschränkt angenommenen Fähigkeiten der Rezipienten und vom herrschenden Geschmack ausgeht, und sich *absichtlich* nach ihnen richtet.

Die Adressierung der Masse allein ist natürlich kein Ausschlussfaktor. Viele Filme, die heute Kunststatus genießen, wurden gezielt für Massen produziert: man denke zum Beispiel an Eisensteins Propagandameister *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) oder an die Filme Alfred Hitchcocks, der eingestehen musste, es äußerst befriedigend gefunden zu haben, „die Filmkunst zu gebrauchen, um eine Massenemotion zu schaffen“.¹⁰⁰⁸ Wenn das Kunstwerk Ausdruck seiner Ära und Gesellschaft ist¹⁰⁰⁹, und insofern als unsere Ära die einer globalen Kommunikation ist, ist der Massenfilm ferner ein mächtiges Kunstmedium.

Die mühelose Zugänglichkeit der Werke für ein unspezialisiertes Publikum kann ebenfalls kein Ausschlusskriterium sein, wenn es um die Frage nach dem Kunstcharakter des Films geht. Künstler unterschiedlicher Disziplinen – etwa Jackson Pollock, Joan Miró, Erik Satie oder Antoine de Saint-Exupéry – haben in voller Absicht scheinbar kunstlose oder sehr einfache Werke geschaffen, nicht damit sie Kindern oder ästhetisch Ungebil-

¹⁰⁰⁶ Vgl. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, S. 173.

¹⁰⁰⁷ Ebd., S. 196.

¹⁰⁰⁸ Truffaut, François, Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? Aus dem Französischen von Frieda Grafe. München 141990, S. 275.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Kandinsky, Wassily: „Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle.“ (Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Auflage mit einer Einführung von Max Bill. Neuilly-Sur-Seine 1952, S. 21)

deten verständlich wurden, sondern um Überliefertes in Frage zu stellen und den Rezipienten kognitiv oder affektiv auf subtile Weise herauszufordern.

Die Idee aber einer absichtlichen ‚Reduzierung‘ des künstlerischen Ausdrucks, die Werke entstehen lässt, die den Durchschnittszuschauer in die Lage versetzen sollen, sie verstehen und genießen zu können, widerspricht jenem Begriff vom Kunstschaffen als Hochleistung eines freien subjektiven Geistes, die aus „einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt“¹⁰¹⁰ und durch „volle unbeschränkte Freiheit des Künstlers in der Wahl seiner Mittel“¹⁰¹¹ bestimmt sei. Nach Deleuze gehört solche Kreativität indes in den Bereich der Werbung, nicht in den Bereich der Kunst:

„There is no art which aims to compose or reveal a product which corresponds to public expectations. Advertising can shock or want to shock, it corresponds to a presupposed expectation. An art, on the contrary, necessarily produces the unexpected, the unrecognized, the unrecognizable.“¹⁰¹²

Außerdem widerspricht solche Taktik dem Begriff des Kunstgenusses als einer würdigenden Anerkennung der kreativen Hochleistung; sie widerspricht auch dem Ideal der Kunst als einer Bildungsanstalt. Und sie unterschätzt das kognitive und affektive Vermögen der Zuschauer.

Die Massenfilmproduktion ist problematisch, weil sie auf die immer erneute Bestätigung des von ihr Erwarteten setzt. Die Norm ist wiederum von der Filmindustrie selbst mithilfe ihrer weiteren Instrumente gesetzt, „the software firms, the music industries, the creative agencies, and broadcast television companies“.¹⁰¹³ Dabei wird die Filmproduktion technisch immer raffinierter und der Zuschauer dadurch zwar beeindruckt, aber ästhetisch nicht bereichert. Das Rezipierte war erwartet und in seinen Methoden berechenbar. TIM RECUBER bemerkt dazu:

„But rather than elicit this absorption or intensity through the somewhat standard artistic processes of screenwriting, acting, and direction, new cinema achieves a more calculable, predictable absorption

¹⁰¹⁰ Kandinsky, S. 137.

¹⁰¹¹ Ebd., S. 133.

¹⁰¹² Deleuze, Gilles, *The Brain is the Screen*. Interview with Gilles Deleuze on *The Time-Image*. In: *Discourse*, Bd. 20, No. 3 (Herbst 1998), S. 51.

¹⁰¹³ Elsaesser, Thomas, *The Blockbuster*. In: John Lewis (Hrsg.), *The End of Cinema as We Know it*. American Film in the Nineties. London 2001, S. 13.

or immersion of the spectator based not around the vagaries of artistic processes but on the certainties of technological advancements.“¹⁰¹⁴

Als problematisch wird hier eine gewisse Form des Films gesehen, die extra-ästhetischen Interessen verpflichtet ist. Es geht um den Massenfilm, wie er, mit Arnheim zu sprechen¹⁰¹⁵, heute ist und nicht wie er sein könnte – oder sein sollte, um in den Bereich der hohen Kunst aufgenommen zu werden. Diese Filme opfern der Massenattraktion wegen auch Qualitäten wie ästhetische Geschlossenheit, inneren Zusammenhang und Originalität, indem sie, wie Wuss schreibt,

„auf Stereotypen der Gestaltung zurückgreifen, den erprobten Ausdrucksweisen vertrauen, Wiederholbarkeit von Wirkungen anstreben, auf keinen Fall die Innovation als das Wesentlichste innerhalb der Kommunikation betrachten.“¹⁰¹⁶

Das Problem des niveaulosen Massenfils hat SIEGFRID KRACAUER schon sehr früh aufgegriffen und forderte dessen Ende: „Es ist an der Zeit, mit dieser Produktion abubrechen. Sie ist dumm, verlogen, und nicht selten gemein. Sie dürfte so nicht fortgesetzt werden“.¹⁰¹⁷ Doch wird sie fortgesetzt und findet ihren perfekten Ausdruck im US-amerikanischen Blockbuster. Dieser sei zwar, wie Carroll und Monaco betonen, nur *eine* Form von Film; gleichzeitig ist er aber auch die *herrschende* Form. Wenn die Kunst, wie sich mit JERROLD LEVINSON sagen ließe, ein konzeptuelles Kontinuum ist¹⁰¹⁸, dann muss die Kunst von morgen ihre Bezüge in der herrschenden Kunst von heute suchen. Hier droht die Gefahr, die Auffassung davon, was Filmkunst sei, zu verarmen.

¹⁰¹⁴ Recuber, Tim, Immersion Cinema: The Rationalization and Reenchantment of Cinematic Space. In: Space and Culture, Bd. 10, no. 3 (August 2007), S. 317.

¹⁰¹⁵ Vgl. Arnheim: „Aber mit dem Film, wie er ist, widerlegt man nicht den Film, wie er sein könnte.“ (S. 155)

¹⁰¹⁶ Wuss, S. 526.

¹⁰¹⁷ Kracauer, Siegfried, Film 1928 (1928). In: Ders., Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1977, S. 295.

¹⁰¹⁸ Vgl. mit Levinsons historischer Definition der Kunst: „There is thus a deeper continuity in the development of art than is generally noted. Artworks of a given period do more than *follow* their predecessors. They are even more than causally *descended* from them, more even than testimonies to the influence of style, medium, and subject matter. Rather, those predecessors are *necessarily involved* (via the ways in which they have been regarded) in the intentional structure which determines their successors as art. What art becomes depends conceptually, not just causally, on what art has been.“ (Levinson, Jerrold, Music Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics. Oxford 2011, S. 18)

James Monaco vertritt eine These, die Carrolls Legitimierung des Massenfils als Kunstwerk ergänzt: Die ästhetische Erfahrung als Endsumme von Produktion und Rezeption fassend, schlägt er vor, dass diese sich insgesamt vergrößern lässt, indem man bei niedrigem Produktionsfaktor den Faktor der Rezeption quantitativ und qualitativ vergrößert.¹⁰¹⁹ In anderen Worten, der ästhetische Gesamtwert im Fall eines Films höherer Qualität, der ein nur kleines (oder weniger rezeptives) Publikum erreicht, sei wenn nicht niedriger, so doch gleich dem ästhetischen Gesamtwert eines qualitativ minderwertigen Films, der ein Massenpublikum erreicht (oder ein Publikum dessen Rezipienten bewusst anspruchsvoller am Prozess teilnahmen). Monaco beharrt auf der Möglichkeit, einen Gewinn auch „aus schlechtem künstlerischem Material zu ziehen“¹⁰²⁰, als einer Art neuer ‚Ökologie der Kunst‘. In der Tat ist es dies im Rahmen einer kritischen Rezeption möglich und ließe auch pädagogische Ziele verfolgen. Dennoch stellt sich die Frage, wie lange ein Publikum in der Lage sein wird, durch kritische Rezeption auch Genuss aus anspruchslosen Filmen zu ziehen, wenn die Produktion von schlechten Filmen größer ist als die guter Filme, ohne dass es seine Kriterien und seine Kritik- und Widerstandsfähigkeit endgültig verliert. Um es mit Baudelaire zu sagen, der sich auf die Invasion der Fotografie bezieht:

„Ist die Annahme erlaubt, daß ein Volk, dessen Augen sich daran gewöhnen, die Ergebnisse einer materiellen Wissenschaft für Erzeugnisse des Schönen zu halten, nach einiger Zeit nicht erhebliche Einbußen an der Fähigkeit erlitten hat, das zu beurteilen und zu empfinden, was nun einmal das Ätherischste und Unstofflichste ist?“¹⁰²¹

In seiner Konventionalität, seiner kalkulierten Gestaltung und ideologischen Eindringlichkeit mangelt es dem Massenfilm v. a. daran, was Kandinsky *die geistige Wendung* nannte.¹⁰²² Der kommerzielle Massenfilm, um es

¹⁰¹⁹ Vgl. Monaco, S. 33.

¹⁰²⁰ Ebd., S. 33.

¹⁰²¹ Baudelaire, S. 140.

¹⁰²² Vgl. Kandinsky: „Die Literatur, Musik und Kunst sind die ersten empfindlichsten Gebiete, wo sich diese geistige Wendung bemerkbar macht in realer Form. Diese Gebiete spiegeln das düstere Bild der Gegenwart sofort ab, sie erraten das Große, was erst als kleines Pünktchen nur von wenigen bemerkt wird und für die große Menge nicht existiert. Sie spiegeln die große Finsternis, die erst kaum angedeutet hervortritt. Sie verfinstern sich selbst und verdüstern sich. Andererseits wenden sie sich ab von dem seelenberaubten Inhalt des gegenwärtigen Lebens und wenden sich zu Stoffen und Umgebungen, die freie Hand lassen dem nichtmateriellen Streben und suchen der dürstenden Seele.“ (S. 43f.)

zugespitzt zu formulieren, ist die Grand Opéra unserer Tage.¹⁰²³ In direktem Gegensatz zu diesem entwürdigten Kunstwerk steht das authentische¹⁰²⁴, ein tiefsinniger Film philosophischen Anliegens, das der zum Mitdenken und Mitfühlen einlädt. Für die Übertragung des Gesamtkunstwerk-Konzepts auf den Film ist allein dieser letztere Spielfilmtypus relevant.

2. Der Spielfilm als synthetisches Kunstwerk

Der Spielfilm ist das multimediale Kunstwerk par excellence. Sprache, Bild, Bewegung, Ton und Musik wirken als gleichberechtigte „Informationsträger bzw. -vermittler“¹⁰²⁵ zusammen und sorgen für ein komplexes, polyphonisches System, in dem alle Elemente gleichermaßen wichtig sind. Tarkowski, vom Gesichtspunkt eines Filmemachers, der in seinen Filmen mit Bild, Sprache, Ton und Musik besonders kreativ und poetisch umgeht, meint:

„Kein einziges Teilelement des gesamten Filmes kann einen selbstständigen Sinn tragen: Ein Kunstwerk ist der Film nur als eine Einheit des Gesamten! Über seine Teilelemente dagegen kann nur in einem äußerst bedingten Sinne gesprochen werden, wenn man sie zu rein theoretischen Erörterungen aus diesem Gesamtzusammenhang herausstrennt.“¹⁰²⁶

Die synthetische Natur der Filmkunst wurde sofort zum theoretischen Untersuchungsthema, zumal in dieser frühen Zeit der Filmgeschichte, als sich der Versuch, das Wesen der neuen Kunst zu verstehen und sich anzueignen, über den Vergleich mit den etablierten Künsten vollzog, die er

¹⁰²³ Vgl. Canudo: „In other words, it suffices to put any old subject onto the screen – just as musicians (talented ones included) used to put any old text to music. And finally came Wagner and Debussy... I have already pointed out that the "beautiful melodies" of operas correspond, for the mass audience's pleasure, to the "beautiful photography" of most of our écranistes.“ (Reflections, S. 300)

¹⁰²⁴ Vgl. Adorno, Ästhetik, S. 460.

¹⁰²⁵ Müller, Jürgen E., Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster 1996, S. 127.

¹⁰²⁶ Tarkowski, S. 168.

aufnahm.¹⁰²⁷ Canudo zum Beispiel sah den Film als Vermittlung zwischen Eigenschaften der anderen Künste, als „Art’s powerful coadjutor“¹⁰²⁸, und wies darauf hin, dass „cinematographic truth must correspond to literary truth, to pictorial truth, even to the truth of love“¹⁰²⁹. Das Versprechen des Films sah er in seiner Fähigkeit „to construct the synthesis temple of our intense inner life“¹⁰³⁰.

Eisensteins Filmtheorie stellt die wohl intensivste, nicht nur empirische Auseinandersetzung eines Filmmachers mit der synthetischen Natur des Mediums dar. Sie enthält eine Fülle von Systemreferenzen zu anderen Künsten, besonders zur Musik und zur Malerei. Zum einen interessiert ihn die Kontinuität zwischen Malerei und Film im Lichte der problematischen Tradition der Repräsentation¹⁰³¹; dabei versteht er den Film als „contemporary phase of painting“¹⁰³² und illustriert dies am Beispiel der montage-ähnlichen Technik zur Wiedergabe einer Bewegung, wie er sie in den Gemälden El Grecos vorfindet.¹⁰³³ Zum anderen entlehnt er seine Theorie der Filmkomposition und der Montage sowie seine Terminologie musikalischer Prinzipien. Das Filmbild betrachtet er in *Film Form* als ein „visual overtone complex“,¹⁰³⁴ während die Montage als das Prinzip fungiert, das durch Kontrapunkt d.h. durch eine horizontale, streng von links nach rechts gerichtete und dem musikalischen Text analoge Bewegung von Frame zu Frame¹⁰³⁵ – die Einheit des audiovisuellen Komplex stiftet soll. Eisenstein unterscheidet dabei fünf formale Kategorien: die metrische Montage (der Länge jeder Einstellung als Takt nach¹⁰³⁶), die rhythmische Montage (die dem Rhythmus der Bewegung innerhalb jeder Einstellung gehorcht¹⁰³⁷), die tonale Montage (dem dominanten Ton jeder Einstellung nach¹⁰³⁸), die Obertonmontage (den Kollateralvibrationen des Bildes

¹⁰²⁷ Vgl. Pethő, Ágnes, Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 2 (2010), S. 51.

¹⁰²⁸ Canudo, Reflections, S. 293.

¹⁰²⁹ Ebd., S. 299.

¹⁰³⁰ Ebd., S. 293.

¹⁰³¹ Vgl. Montani, Pietro, The uncrossable Threshold: The Relation of Painting and Cinema in Eisenstein. In: The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History. Hrsg. und mit einer Einleitung von Angela Dalle Vacche. Brunswick, NJ/London 2003, S. 206.

¹⁰³² Ebd.

¹⁰³³ Vgl. Eisenstein, Sergei, El Greco y el cine (c. 1937). In: S. M. Eisenstein, Cinématisme: Peinture et cinéma. Edité par Alexandre Laumonier, traduits du russe par Anne Zouboff. Introduction, notes et commentaires de François Albera. Avec un collage-préface de Jean-Luc Godard. Bruxelles 1980, S. 15-104.

¹⁰³⁴ Eisenstein, Sergei, The Filmic Fourth Dimension (1929). In: Ders., Film Form, S. 67.

¹⁰³⁵ Vgl. Goodwin, James, Eisenstein, Cinema and History. Urbana/Chicago 1993, S. 176.

¹⁰³⁶ Eisenstein, Methods of montage (1929). In: Ders., Film Form, S. 72ff.

¹⁰³⁷ Vgl. ebd., S. 73ff.

¹⁰³⁸ Vgl. ebd., S. 75ff.

nach¹⁰³⁹) und die intellektuelle Montage als abstraktere Stufe der letzteren (den intellektuellen Konnotationen des Visuellen nach).

Später entwickelt Eisenstein die Konzepte der vertikalen und polyphonischen Montage. Der Akzent wird nun nicht mehr auf Kontrapunkt und Konflikt gesetzt, sondern auf die Korrespondenzen zwischen den gleichzeitig operierenden Systemen von Wort, Bild und Ton und auf die Synchronisierung aller Elemente zu einer polyphonen Kunst, die sich synästhetisch als „the composite sensation of all the pieces as a whole“¹⁰⁴⁰ rezipieren lässt. Beim Kompositionsprozess, den er zur musikalischen Orchestrierung vergleicht¹⁰⁴¹, wird eine vertikale Superstruktur¹⁰⁴² erstellt. Die praktische Hauptaufgabe ist dabei: „finding those means of establishing the proportions between pictures and sound, and of perfecting the compasses, rulers, tools and methods that will make it practicable.“¹⁰⁴³ Das Endziel ist die „definitive inner synchronisation, that between the image and the meaning of the pieces“.¹⁰⁴⁴ Seine musikalisch inspirierte Filmpoetik anwendete er bekanntlich auf den Film *Alexander Newsky* (1938), in dem die visuelle Komposition sich nach der Musik Sergei Prokofjews richtet.

Damit setzt Eisenstein den Film ebenfalls auf die höchste Stufe der Evolution der Künste: „The cinema would seem to be the highest stage of embodiment for the potentialities and aspirations of each of the arts“¹⁰⁴⁵, schreibt er in *Film Form*, und betont den Verdienst der Einzelkünste, der Bildhauerei, der Malerei, Musik und Literatur, aus ihrer Synthese im System Film. Nicht zufällig erinnert dies an Wagners Zürcher Schriften.

In den folgenden Abschnitten wird die synthetische Natur des Tonfilms in moderner Begrifflichkeit erörtert. Untersucht wird er als ein Plurimedium, dessen transmediale Erzählweisen sich in der Vorlage des Drehbuchs sprachlich vorbereiten. Im Anschluss daran wird die Rolle des Regisseurs als organisatorisches Prinzip des polyphonischen Ganzen diskutiert.

¹⁰³⁹ Vgl. Eisenstein, *The Filmic Fourth Dimension*, S. 67.

¹⁰⁴⁰ Eisenstein, *The Synchronisation of Senses* (1942). In: Sergei M. Eisenstein, *The Film Sense*. Translated and edited by Jay Leyda. London 1948, S. 77.

¹⁰⁴¹ Ebd., S. 64.

¹⁰⁴² Vgl. ebd., S. 68.

¹⁰⁴³ Ebd., S. 69.

¹⁰⁴⁴ Ebd. 73.

¹⁰⁴⁵ Eisenstein, *Achievement*, S. 181.

2.1. Die Plurimedialität des Films

Die frühen Versuche, die mediale Identität des Films in der Leihsprache von Musik und Malerei zu definieren, nehmen, wie ÁGNES PETHŐ bemerkt¹⁰⁴⁶, den modernen Intermedialitätsdiskurs im Film vorweg, und entsprechen dem, was JENS SCHRÖTER als eine ontologische Intermedialität¹⁰⁴⁷ bei der Geburtsphase eines neuen Mediums nennt. Nach IRINA RAJEWSKYS Intermedialitätskonzept ist der Spielfilm plurimedial. Plurimedien definiert sie als „Einzelmedien, die sich ihrerseits verschiedener Zeichensysteme bedienen, also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene Systeme kombinieren, vom Rezipienten aber (inzwischen) als eigenständiges Medium aufgefasst werden“.¹⁰⁴⁸ Nach YVONNE SPIELMANN, die terminologisch zwischen Multimedialität und Intermedialität unterscheidet, ist der Film, so wie Theater und Oper, ein Integralmedium,¹⁰⁴⁹ das als Basismedium für die Integration anderen Medien fungiert. Das Filmmedium scheint, wie JURIJ LOTMAN beobachtet, von Haus aus die Fähigkeit zu besitzen, „die verschiedenartigsten Typen der Semiose ‚aufzusaugen‘“.¹⁰⁵⁰ Sprache, Bild, Schauspiel, Ton und Musik koexistieren im endgültigen Film als miteinander verzahnte semiotische Schichten, die wiederum mannigfaltige semantische Effekte produzieren.¹⁰⁵¹ Im Sinne ROLAND BARTHES kreuzen sich dabei die Rhetorik des Bildes¹⁰⁵² – mit ihrer denotativen und konnotativen Bedeutungen, einer versteckten dritten Bedeutung¹⁰⁵³ und dem ästhetischen Signifikat der Bildkomposition – mit den durch Ton, Musik, Kameraführung und Montage

¹⁰⁴⁶ Pethő, S. 51.

¹⁰⁴⁷ Schröter, Jens, Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage AV, Bd. 7, No. 2 (7.2.1998), S. 146-147.

¹⁰⁴⁸ Rajewsky, Glossar, S. 203.

¹⁰⁴⁹ Spielmann, Yvonne, Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität. In: Heinz-Bernd Heller et al. (Hrsg.), Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg 2000, S. 61.

¹⁰⁵⁰ Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt a.M. 1977, S. 145.

¹⁰⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁰⁵² Vgl. Barthes, Roland, Die Rhetorik des Bildes. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1990, S. 28-46.

¹⁰⁵³ Jenseits der Sprache des Filmes und der Metasprache über ihn liegt nach Barthes die versteckte, unbeschreibbare Bedeutung eines Bildes, die auch das eigentliche Filmische ist. Vgl. Barthes, Roland, Der dritte Sinn. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, S. 47-66.

entstehenden Konnotationen, so dass der Film eine „fluktuierende Kette der Signifikate“¹⁰⁵⁴ bildet.

Rezeptionsästhetisch bedeutet die Plurimedialität des Films, dass der Zuschauer, als Beobachter des Wechselspiels zwischen Medien und Künsten, selbst zum *homo ludens* erhoben wird,¹⁰⁵⁵ indem er „einbezogen und impliziert dazu aufgefordert wird, sich durch kognitive Prozesse der Kombination, des Rätselratens und Antizipierens zu beteiligen“.¹⁰⁵⁶

Wenden wir uns nun dieser Koexistenz der Medien im Film zu, und zwar im Lichte der Forderung Wagners, dass im Gesamtkunstwerk die drei Schwesterkünste „in ihrer höchsten Fülle“¹⁰⁵⁷ beteiligt sein müssen. Die ‚Dichtkunst‘ ist im Spielfilm hauptsächlich als Dialog oder Monolog präsent. Die Texte können dabei gelegentlich durchaus poetisch sein, wie z.B. die Dialoge in Tarkowskis *Stalker* oder die Voice-overs in Malicks *The New World* (2005) oder sogar Dichtung zitieren, wie z.B. im Fall der im Dialog integrierten Passagen aus William Blakes Gedichten in Jim Jarmuschs *Dead Man* (1995)¹⁰⁵⁸ oder in der Rezitation von Thomas Hoods „Sonnet: Silence“ in der Schlusszene von Jane Campions *The Piano* (1993)¹⁰⁵⁹. In den meisten Fällen jedoch sind die Texte im Spielfilm Prosa und vom jeweiligen Charakter abhängige Konversationsprache. Der Auswahl der richtigen Worte, die ein Filmcharakter sprechen wird, wenn auch unpoe-tisch, simpel, roh oder unverschämt, liegt indes – potenziell – ein Können, Wissen und Einfühlen zugrunde, was nur als Dichtkunst zu bezeichnen ist.

Die ‚Tonkunst‘ im Spielfilm kann klassische Meisterwerke beinhalten, wenn dies vom Thema oder der Epoche des Films verlangt wird, wie zum Beispiel bei Roman Polanskis *The Pianist* (2002), oder wenn die Vision des Regisseurs es verlangt, wie in Tarkowskis *Opfer* (1986). Meist geht es um einen speziell für den Film komponierten Soundtrack, wie bei Peter Greenaways *The Belly of an Architect* (1987, Musik von Wim Mertens und Glenn Barca), oder um eine Filmmusik, die sich aus verschiedenen Ele-

¹⁰⁵⁴ Vgl. Barthes, *Rhetorik*, S. 35.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Simonis, Annette, *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld 2010, S. 13f.

¹⁰⁵⁶ Ebd., S. 14. Nach Simonis sei generationsübergreifend mit einer vertieften medialen Intuition des heutigen Menschen als Mediennutzer zu rechnen, die ihm bei der filmischen Polysemie behilflich ist. (vgl. ebd., S. 12)

¹⁰⁵⁷ Wagner (Anm. 532).

¹⁰⁵⁸ Vgl. Colbath, Thomas/Blush, Steven, Jim Jarmusch Interview. In: *Seconds Magazine* 1996, no. 37. Nachgedruckt in: <http://jimjarmusch.tripod.com/sec96.html> (Letzter Besuch Frühling 2017).

¹⁰⁵⁹ Vgl. Bihlmeyer, Jaime, *The (Un)Speakable FEMININITY in Mainstream Movies: Jane Campion's The Piano*. In: *Cinema Journal*, 44, Nr. 2 (Winter 2005), S. 78.

menten zusammensetzt, eine ‚zugeeignete‘.¹⁰⁶⁰ In allen Fällen, anders als Wagners unendliche Melodie, wird die Musik im Spielfilm nur an bestimmten Stellen eingesetzt und bezieht sich auf das Visuelle dem nach, was MICHAEL CHION den „audiovisual contract“¹⁰⁶¹ genannt hat. Wenn Wagners Musiktheater ‚ersichtlich gewordene Taten der Musik‘ darstellt, dann richtet sich die Filmmusik nach einer in der Postproduktion schon fixierten Visualität. In diesem Sinne ist Musik im Spielfilm nicht die Haupttriebkraft hinter dem Schaffensprozess, sondern stellt eher einen *Mehrwert* dar.¹⁰⁶² Trotzdem ist sie nicht unbedingt sekundär: In der subjektiv zusammengesetzten und ihrer Funktion nach nicht-narrativen Filmmusik sieht Levinson die Möglichkeit einer „distanced and reflective Juxtaposition to the story narrated, by an intelligence standing just outside that narration“¹⁰⁶³, nämlich der künstlerischen Autorität des Filmregisseurs.

Bewegung und Gestik im Film, die sogenannte ‚Tanzkunst‘, können choreographisch stilisiert und tanzähnlich sein, wie z.B. bei Chaplins *Charlot*¹⁰⁶⁴; vor allem aber müssen diese der Charakterisierung der Menschen dienen, was im modernen Spielfilm hauptsächlich bedeutet, einen Menschen realistisch zu verkörpern, ob gesund (die meisten Filmcharaktere), körperlich behindert (*The Theory of Everything*, 2014) oder geistig behindert (*What's Eating Gilbert Grape*, 1993) – und dies in allen darzustellenden Lebenssituationen. Ob das nicht den gänzlichen Körpereinsatz bedeutet?

Wagners Schwesterkünste sind also im Plurimedium Film in voller Präsenz aktiv und eng miteinander verflochten. Der Film erlaubt darüber hinaus weitere intermediale Bezüge, welche die Vernetzung der Künste verdichten. Nach Rajewskys Begriffsbestimmung sind diese entweder intermediale Einzelreferenzen¹⁰⁶⁵ (z.B. das Schreiben des *Sturm* in Greenaways Film *Prospero's Books*, 1991 oder die Architektur Étienne-Louis

¹⁰⁶⁰ Vgl. Levinson Unterscheidung zwischen „a composed score“ und „an appropriated score“. (Levinson, Jerrold, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*. Oxford 2006, S. 144)

¹⁰⁶¹ Vgl. Chion, *Audio-Vision*, Titels des ersten Teils des Buchs.

¹⁰⁶² „By added value I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression "naturally" comes from what is seen, and is already contained in the image itself.“ (ebd., S. 5)

¹⁰⁶³ Levinson, *Contemplating Art*, S. 175.

¹⁰⁶⁴ Zur Expressivität der Körperlichkeit Charlie Chaplins siehe: Gunning, Tom, *Chaplin and the Body of modernity*. Unveröffentlichter Vortrag am BFI, London 2006. Zugänglich unter: <http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf>

¹⁰⁶⁵ Das bedeutet die: „Bezugnahme eines medialen Produkts auf ein einzelnes mediales Produkt, also z.B. die Bezugnahme eines Textes auf einen bestimmten real oder fiktiv existierenden Einzeltext, auf einen bestimmten Film, ein bestimmtes Musikstück usw.“ (Rajewsky, *Glossar*, S. 195f.)

Boulées in *The Belly of an architect* des gleichen Regisseurs) oder intermediale Systemreferenzen¹⁰⁶⁶. Unter diese Kategorie fällt zum Beispiel neben der bereits erörterten Musikalisierung des Bildes bei Eisenstein auch die Evokation malerischer Qualitäten. Der Film ist ein primär visuelles Medium und in diesem Sinne, wie Bordwell beobachtet, „the film shot is in a sense like the painter’s canvas“¹⁰⁶⁷. Die Kinematographie kann mit Licht, Farbe und Linien spielen und diesen Vergleich buchstäblich umsetzen, wie etwa Luchino Viscontis *Tod in Venedig* (1971)¹⁰⁶⁸ mit *tableaux vivants* oder Michelangelo Antonionis „abstract painting“¹⁰⁶⁹ in *Die Rote Wüste* (1964).

Die Beteiligung der Künste ‚in höchster Fülle‘ gewinnt im Spielfilm eine neue Dimension. Wie Yvonne Spielmann erklärt, unterliegen die Künste im Rahmen der Multimedialität einer Transformation¹⁰⁷⁰, so dass z.B. ein Drehbuch nicht mehr als Literatur und die graphischen Eigenschaften des Filmbildes nicht mehr als Malerei im engen Sinne gelten können. ANNETTE SIMONIS vertritt eine ähnliche Meinung, wenn sie von der Wiederkehr der älteren Künste im Film als *re-entry* in filmspezifischer Form spricht.¹⁰⁷¹ Dennoch bleibt Wagners Postulat aktuell, wenn man von der Präsenz der *filmspezifischen* Version der Künste in höchster Fülle spricht.

2.2. Das Drehbuch als textliche Grundlage des Films

MARIE-LAURE RYAN betrachtet das Narrativ als eine Universalstruktur, die Medien transzendiert.¹⁰⁷² Der Spielfilm ist eines der vielen Medien, die dem Menschen zur Verfügung stehen, um Geschichten zu erzählen. Seine diegetischen Mittel sind Sprache, Bild und Ton/Musik. Alle drei Kompo-

¹⁰⁶⁶ Gemeint ist die „Bezugnahme eines Textes oder anderen medialen Produkts (Film, Theaterstück usw.) auf ein semiotisches System.“ (Rajewsky, Glossar, S. 205)

¹⁰⁶⁷ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 183.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Barck, Joanna, *Hin zum Film, zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: »Lebende Bilder« in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld 2008, S. 149-189.

¹⁰⁶⁹ Everett, Wendy, *Colour as Space and Time: Alternative Visions in European Film*. In: *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*. Hrsg. von Wendy Everett, Bern 2007, S. 113. Antonioni sagte: „I want to paint the film as one paints the canvas; I want to invent colour relationships, and not limit myself by photographing only natural colours.“ (ebd.)

¹⁰⁷⁰ Vgl. Spielmann, S. 63.

¹⁰⁷¹ Vgl. Simonis, S. 31.

¹⁰⁷² Vgl. Ryan, Marie-Laure, *Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media*. In: *Poetics Today* 23:4 (Winter 2002), S. 581.

nenten, die in der Produktionsphase realisiert und in der Postproduktion endgültig fixiert werden, sind zum größten Teil bereits im Drehbuch markiert. Das Drehbuch benutzt das Medium der Sprache zum einen für direkte Erzählung in Dialogen, Monologen und Narrationen (Voice-over), zum anderen metasprachlich, um Bilder und Töne zu beschreiben, die dann in der Produktion in filmspezifischer Sprache visuell und auditiv materialisiert werden, ebenfalls als Träger der Erzählung. Das Drehbuch ist daher beides, eine sprachliche Konstruktion wie eine audiovisuelle Vorkonstruktion. In allen Fällen stellt es die textliche Grundlage des Spielfilms, wie das Libretto die textliche Vorlage des Musikdramas.

Die Kunst, ein gutes Drehbuch zu schreiben, besteht im Allgemeinen darin, die narrative Kohärenz des Spielfilmes gewährleisten zu können. Für die Dramaturgie des klassischen US-amerikanischen Films wie für die meisten nicht-avantgardistischen Filme bedeutet das meist eine Drei-Akt-Struktur, dem aristotelischen Modell gleich. Die Handlung in vier (Thompson) oder sechs (Bordwell) Akte zu unterteilen, stellt, wie Carroll beobachtet, nur den Versuch dar, das sonst allgemein gültige und effektive Grundschema von Beginn, Konfrontation und Auflösung zu verfeinern.¹⁰⁷³ Ein Drehbuch ist in diesem Sinne nicht viel anders als ein dramatisches Werk. Balász sah das Drehbuch als „eine der Arbeit von Dichtern würdige literarische Form, die ohne weiteres als Lektüre in Buchform publiziert werden kann“¹⁰⁷⁴ und die bald „populärer sein [wird] als das abstraktere Drama“.¹⁰⁷⁵ Dass Drehbücher heute dem Leserpublikum immer häufiger zugänglich gemacht werden, mittlerweile auch kostenlos im Internet, bestätigt diese Aussage.

Das Drehbuch ist andererseits kein rein sprachliches Werk, sondern eine Vorlage, bei der ERWIN Panofskys Forderung, dass „das Gehörte unlösbar gebunden an das Gesehene“¹⁰⁷⁶ sein müsse, idealerweise bereits ernsthaft berücksichtigt wird. STEVEN KATZ schreibt: „A screenwriter strives to be visual, to write drama that can be seen and heard, in fact, that needs to be seen and heard to be fully understood.“¹⁰⁷⁷ Dennoch ist es nicht ein Leser, sondern der Regisseur und sein Team, die es sehen, hören und verstehen müssen. Selbst ein abgeschlossenes Drehbuch ist noch kein endgültiges Werk. In der Proben- und Realisationsphase können die Texte spontan

¹⁰⁷³ Vgl. Carroll, Noël, Narrative Closure. In: Livingston/Plantinga (Hrsg.), S. 209.

¹⁰⁷⁴ Balász, Der Film, S. 256.

¹⁰⁷⁵ Vgl. ebd., S. 259.

¹⁰⁷⁶ Panofsky, S. 347.

¹⁰⁷⁷ Katz, Steven D., Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen. Studio City, CA 1991, S. 66.

geändert werden, zum Beispiel durch Improvisation¹⁰⁷⁸, oder sie können aus ästhetischen, zeitlichen oder anderen Gründen¹⁰⁷⁹ vor dem Dreh oder in der Montage komplett weggeschnitten werden, egal wie dies der Drehbuchautor (oder im Falle von Autorenfilmen der Regisseur selbst) intendiert hat. Das gilt genauso für geschriebene Szenen, für in Storyboards vor-visualisierte Bilder sowie für angedeutete Töne. Das ‚killing of one’s darlings‘ hört mit dem fertigen Drehbuch nicht auf, sondern es muss sowohl beim Dreh als *Editing* des im Drehbuch sprachlich fixierten textlichen und audiovisuellen Materials als auch beim Schnitt als *Copy-editing* des beim Dreh audiovisuell neu ‚Geschriebenen‘ fortgesetzt werden, bis das komplette Werk als Gesamttextbau fertig ist. In diesem Sinne spricht man in der Filmindustrie vom *shooting script* und *post-shoot script* als von zwei unterschiedlichen Dingen.

Was im Fegefeuer der Filmproduktion mit eventuellen ursprünglichen literarischen Elementen im Drehbuch passiert, erklärt Tarkowski als ein *Umschmelzen*:

„Literatur wird zu Filmkunst umgeschmolzen. Das bedeutet, daß sie aufhört, Literatur zu sein, wenn der Film abgedreht ist. Nach Abschluss der Filmarbeiten bleibt nur noch die Montageliste übrig, die niemand mehr als Literatur bezeichnen wird. Sie ähnelt eher einer Nacherzählung von dem, was einer Blinder gesehen hat.“¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁸ So zum Beispiel bei Bergmanns *Persona*, wie es sich aus einem Interview mit Lars-Olof Löthwall (1968) ergibt: „Löthwall: Previously, the manuscript has been Holy Scripture to you, isn’t that so? Bergmann: With persona, I had ample time, I had an ensemble of virtually two characters, and it cost nothing to beginn experimenting, to try improvising.“ (Bergman, Ingmar, Interviews. Hrsg. von Raphael Shargel. Jackson 2007, S. 61)

¹⁰⁷⁹ Gemeint ist hier die Zensur, die sowohl ideologische wie rein ökonomische Gründe hat: Nach Susan Dwyer: „It is important not to forget the pragmatic and economic motivations for censorship. The average Hollywood movie now costs approximately \$100 million to produce, promote, and advertise (MPAA 2008b). Hence production companies take very big financial risks. It would be naïve not to grant that script revisions, cuts and so on may be, for the most part, economic and not artistic or ideological decisions at all.“ (Dwyer, Susan, Censorship. In: Livingston/Plantinga (Hrsg.), S. 33)

¹⁰⁸⁰ Tarkowski, S. 199. Die Grenzen der Brauchbarkeit des Literarischen erklärt Tarkowski mit einem persönlichen Beispiel: „(Friedrich Gorenstein schrieb beispielweise in einem Drehbuch: »Im Zimmer roch es nach Staub, vertrockneten Blumen und ausgetrockneter Tinte.« Dad gefällt mir sehr, weil ich mir so die Gestalt und die »Seele« des Interieurs vorzustellen beginne, und wenn dann der Filmarchitekt die einzelnen Dekorationsstücke bringt, kann ich sogleich eindeutig sagen, was nun tatsächlich hierher paßt. Auf solchen Anmerkungen kann dennoch nicht die zentrale Bildlichkeit eines Filmes basieren; in der Regel helfen diese lediglich, die entsprechende Atmosphäre zu finden.) Auf jeden Fall sollte ein echtes Drehbuch nicht auf einen bereits abgeschlossenen, endgültigen Eindruck abzielen, sondern davon ausgehen, daß es in einen Film transformiert wird, erst dort seine endgültige Form erhält.“ (ebd., S. 111f.)

Ein sehr charakteristischer Fall der Liquidierung des Literarischen im Audiovisuellen ist die filmische Adaption von Romanen. Diese läuft „wegen der unterschiedlichen Bedeutung der Dauer in jedem Medium [...] auf einen Prozeß der Reduzierung, Straffung und Streichung hinaus“¹⁰⁸¹, die schon bei der ersten medialen Transposition vom Roman ins Drehbuch stattfindet und dann in der Realisation weitergeführt wird. Dabei bleibt zwar die *fabula* intakt, das *syuzhet*¹⁰⁸² kann sich aber massiv verändern¹⁰⁸³, während der literarische Stil des Autors meist verloren geht¹⁰⁸⁴ oder durch den Schreibstil des Drehbuchautors und durch die Regie hybridisiert wird.¹⁰⁸⁵ Als Beispiel könnte hier Viscontis *Tod in Venedig* dienen, wo die Hauptfigur nicht mehr, wie in der Vorlage, ein Schriftsteller, sondern ein Komponist ist.

Da es Schriftsteller wie William Faulkner, Roald Dahl und F. Scott Fitzgerald sowie Dramatiker wie George Bernard Shaw und Tennessee Williams gibt, die erfolgreich für die Leinwand geschrieben haben, aber auch Drehbuchautoren wie Tonino Guerra, dem große Regisseure das Drehbuch zu ihren Filmen anvertraut haben, kann man auch im Fall von Drehbüchern von einem persönlichen Schreibstil sprechen, der mit literarischen Mitteln bereits eine erste Stimmung für den Film kreiert. Diese Stimmung, die für GEORG LUKÁCS die „universelle und herrschende Wirkungskategorie des Films“¹⁰⁸⁶ und sein Einheitsprinzip darstellt, wird dann in den film-

¹⁰⁸¹ Lodge, David, Roman, Theaterstück, Drehbuch. In: Jörg Helbig (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin 1998, S. 77.

¹⁰⁸² Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 49f.

¹⁰⁸³ Annette Simonis beschreibt zum Beispiel den komplexen Transformationsprozess der *Herr der Ringe* Trilogie angesichts der Verantwortung einer großen Gemeinde von Buchbewunderer gegenüber. (vgl. Simonis, S. 165ff.)

¹⁰⁸⁴ In diesem Zusammenhang erörtert Virginia Woolf in ihrem Essay *The Cinema* (1926) die nach ihr katastrophalen und unnatürlichen Ergebnisse der Literaturverfilmung am kurzen Beispiel von Tolstois *Anna Karenina*. (vgl. McNeillie, Andrew (Hrsg.), *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 4: 1925-1928. London 1994, S. 348-353)

¹⁰⁸⁵ Aus diesem Grund kommt es häufig zu Unzufriedenheiten seitens der Autoren, die die Verfilmung ihrer Werke erleben dürfen. Bekannte Beispiele sind Stephen King (*The Shining*), Stanislaw Lem (*Solaris*), Anthony Burgess (*A Clockwork Orange*) usw.

¹⁰⁸⁶ Lukács, Georg, zitiert nach Wuss, S. 458.

spezifischen Stil des jeweiligen Filmes mutiert¹⁰⁸⁷, sei es der distinktive Stil einer Schule oder Filmbewegung, sei es eines Genres oder der Signaturstil eines Regisseurs.¹⁰⁸⁸ Mitbestimmt wird er dann durch den Stil des Kameramanns¹⁰⁸⁹ – im Sinne des Director of Photography – sowie durch Szenenbild, Kostüm, Filmmusik usw.

Die Wort-Ton-Bild-Relation, die als Erstes für die Betrachtung des Films als Gesamtkunstwerk von Bedeutung ist, wird in einer ersten Stufe im Drehbuch etabliert. Das gilt ebenfalls für das philosophische Anliegen und die gesellschaftspolitische Relevanz des Werkes. Die Voraussetzungen des Films als Gesamtkunstwerk werden also schon im Drehbuch gesetzt. Ich möchte behaupten, dass das Gesamtkunstwerk nur intentional sein kann, d. h. von der Absicht und visionären Haltung eines Künstlers abhängig ist, der in seinem Ausdrucksmedium ein undefinierbares *Mehr* sieht. Seine Präsenz ist in allen Stufen der Produktion unentbehrlich und für die Einheit des Werkes bestimmend. Dementsprechend ist es wichtig, dass der Regisseur entweder im Schreibprozess mitwirkt, wie im Falle der Zusammenarbeit Stanley Kubricks mit Arthur C. Clarke für *2001: A Space Odyssey*, oder das Drehbuch selbst geschrieben hat, wie im Fall Terrence Malicks für *The Tree of life*.

2.3. Der Regisseur als Organisationsprinzip des Ganzen

Die Multimedialität des Films bedarf eines großen Teams von kreativen Leuten, die sich an allen drei Stufen der Filmproduktion beteiligen, mit Aufgaben unterschiedlicher Komplexität. Die durchschnittliche Dauer des Abspanns eines Spielfilms gibt davon einen Eindruck. In seiner Besonder-

¹⁰⁸⁷ Vgl. Baudry/Williams: „Though mutually dependent from other points of view, decoupage [shot breakdown before shooting] and montage [editing, or final assembly] must be distinguished because of the essential difference in the signifying raw material on which each operates: language (scenario) or image. Between the two complementary stages of production a mutation of the signifying material takes place (neither translation nor transcription, obviously, for the image is not reducible to language) precisely where the camera is.“ (Baudry, Jean-Louis/Williams, Alan, Ideological Effects of the basic Cinematographic Apparatus. In: Film Quarterly, Bd. 28, No. 2 (Winter 1974-1975), S. 40)

¹⁰⁸⁸ Vgl. Carroll, Noël, Style. In: Livingston/Plantinga (Hrsg.), S. 268.

¹⁰⁸⁹ Mit der Erkennung eines persönlichen Stils des Kameramanns sind berühmte, fast ausschließliche Kollaborationen zu erklären, so wie zwischen Ingmar Bergmann und Sven Nykvist, Wong Kar-wai und Christopher Doyle, Théo Angelopoulos und Giorgos Arvanitis.

heit als kollektives Werk, das Künste und technische Berufe integriert, ist der Film zum Gegenstand einer langen Debatte um die Frage der Autorschaft geworden. Nach der herkömmlichen, in der westlichen Kulturgeschichte tief verwurzelten Auffassung vom Kunstwerk als Produkt eines kreativen Subjekts¹⁰⁹⁰ muss der Regisseur und seine Rolle im Mittelpunkt der Debatte stehen. Dabei gibt es unterschiedliche Positionen und Arbeitsrealitäten. Einerseits gibt es die Filmpraxis Hollywoods, ein Feld der „Auseinandersetzung zwischen Regisseuren und Produzenten, des fortlaufenden Dilemmas zwischen künstlerischer Kreativität und kommerziellem Scharfblick“¹⁰⁹¹, wo die exakte Aufgabenverteilung einem strengen Produktionsplan gehorcht und die künstlerische Freiheit und die Rolle des Regisseurs insgesamt schrumpft. Im kompletten Gegensatz dazu steht der Kunstfilm, in dem „the author becomes a formal component, the overriding intelligence organizing the film for our comprehension“¹⁰⁹², und bei dem der Eindruck vermittelt wird, dass „the art-film director has a creative freedom denied to her/his Hollywood counterpart“.¹⁰⁹³

In dieser Spaltung wirkt, wie PETER WOLLEN konstatierte¹⁰⁹⁴, die ‚querelle des auteurs et des metteurs en scène‘ nach, die in den 1950er Jahren als *Politique des Auteurs* unter anderem von Bazin, Truffaut und Godard im französischen Filmjournal *Cahiers du Cinéma* diskutiert wurde. Inspiriert vom innovativen Impetus des italienischen Neorealismus der 40er Jahre – mit Rossellini, Visconti, De Sica usw.¹⁰⁹⁵ – und motiviert durch die Auffas-

¹⁰⁹⁰ Vgl. Kant: „Schöne Kunst ist Kunst des Genies.“ (KU, § 46, S. 191) und Gombrichs berühmte Aussage: „There really is no such thing as Art. There are only artists.“ (Gombrich, E.H., *The Story of Art*. London ¹¹1966, S. 5)

¹⁰⁹¹ Everschor, Franz, *Brennpunkt Hollywood: Innenansichten aus der Filmmetropole der Welt*. Marburg 2003, S. 157.

¹⁰⁹² Bordwell, *Art Cinema*, S. 719.

¹⁰⁹³ Ebd. Tarkowski gibt Einblick in die Schwierigkeiten, die in der Realität der Filmpraxis mit dem Autorenkonzept verbunden sind: „Ohne Übertreibung kann gesagt werden, daß sich der Regisseur bei jedem seiner Schritte in Gefahr begibt, ein bloßer Zeuge zu werden, der lediglich beobachtet, was der Drehbuchautor schreibt, der Schauspieler spielt, der Kameramann dreht, und wie schliesslich der Cutter den Film schneidet und klebt. Bei einer kommerziellen Fließbandproduktion ist dies eigentlich sogar der »Normfall«. Dort hat ein Regisseur offensichtlich nur noch die Aufgabe, die professionellen Anstrengungen der einzelnen Filmteam-Mitglieder zu koordinieren. Mit einem Wort: Es ist sehr schwierig, auf deinem Autoren-Film zu bestehen, wenn alle deine Anstrengungen, die darauf gerichtet sind, daß das einmal Erdachte nicht völlig in die Binsen geht, mit den Bedingungen der Üblichen Produktionsroutine zusammenstoßen. Nur wenn die Frische und Lebendigkeit der Grundidee des Regisseurs bewahrt bleibt, kann man auf Erfolg hoffen.“ (Tarkowski, S. 184f.)

¹⁰⁹⁴ Vgl. Wollen, Peter, *From Signs and Meanings in The Cinema: The Auteur Theory*. In: Brady/Cohen (Hrsg.), S. 520.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 477ff.

sung Alexandre Astruc einer ‚caméra-stylo‘¹⁰⁹⁶, die Filme entstehen lassen solle, die so persönlich wie ein Roman sind, wendeten sich die Filmemacher der französischen Nouvelle Vague mit einer heftigen Polemik gegen die etablierte französische Filmkunst und den kommissionierten, polierten ‚Qualitätsfilm‘¹⁰⁹⁷. Sie unterschieden zwischen bloßen *metteurs en scène* einerseits, die an einem mehr oder weniger konventionellen Drehbuch gebunden sind und insgesamt standardisierte Filme produzieren, und den *auteurs* andererseits¹⁰⁹⁸, deren Werke „the personal factor in artistic creation“¹⁰⁹⁹ zelebrieren. Durch eine radikale Kritik forderten sie die Personalisierung der Filmkunst, die für sie als Zeichen kultureller Raffinierung galt¹¹⁰⁰ und die sie aufgrund ihrer grundsätzlich kollaborativen Natur als „more uncertain and vulnerable in the cinema than elsewhere“¹¹⁰¹ ansahen. Ihr Prinzip war, dass jeder Film „as important as a book by Aragon“¹¹⁰² sei, was ein ebenso wichtiges schöpferisches Subjekt voraussetzt. Filmregie für die *Politique des Auteurs*, wie sie ANDREW SARRIS artikuliert, heißt nicht nur einen technisch kompetenten Regisseur voraussetzen, sondern auch einen, der durch seine Persönlichkeit den Film stilistisch prägt und ihm durch sein ‚*élan of the soul*‘ – eine Instanz, die nur den wahrhaften Regisseuren, den *auteurs*, zugebilligt wird – eine innere Bedeutung verleiht.¹¹⁰³

Diese Vergötterung des Regisseurs stößt auf moderne Konzepte der Autorschaft, die den Mythos vom Autor als Genie und Kultperson zu dekonstruieren suchten¹¹⁰⁴: JULIA KRISTEVA hat den Text zum „Mosaik von Zitaten“¹¹⁰⁵ erklärt und den Übergang von der Intersubjektivität zur Intertextualität proklamiert; Barthes wiederum hat bekanntlich den Tod des Autors zugunsten der Geburt des kreativen Lesers angekündigt: Ein Text ist auch für ihn „ein Gewebe aus Zitaten aus unzähligen Stätten der Kul-

¹⁰⁹⁶ Vgl. Monaco, S. 425.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Bordwell/Thompson, Film Art, S. 480.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Truffaut, François, A Certain Tendency of the French Cinema (1954). In: Bill Nichols (Hrsg.), *Movies and methods: An Anthology*, Bd. I. Berkeley/Los Angeles/London 1976, S. 224-237.

¹⁰⁹⁹ Bazin, André, *On the politique des auteurs* (1975). In: *Cahiers du Cinéma*, hrsg. von Jim Hillier. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave. Cambridge, MA 1985, S. 255.

¹¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 251.

¹¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 258.

¹¹⁰² Godard, zitiert nach Bordwell/Thompson, Film Art, S. 480.

¹¹⁰³ Vgl. Sarris, Andrew, Notes on the Auteur Theory in 1962. In: Braudy/Cohen (Hrsg.), S. 517.

¹¹⁰⁴ Vgl. Strunk, Marion, Autorschaft, Kollektiv. In: *Autorschaft in den Künsten: Konzepte – Praktiken – Medien*. Hrsg. von Corinna Caduff und Tan Wälchli. Zürich 2008, S. 218.

¹¹⁰⁵ Kristeva, Julia, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik III. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M. 1972, S. 348.

tur“¹¹⁰⁶, während der Leser „in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt“¹¹⁰⁷. Mit direktem Bezug auf den Film wird außerdem darauf hingewiesen, wie unfruchtbar der Vergleich eines Regisseurs mit einem Schriftsteller ist. Der offensichtliche Unterschied bestehe in der Tatsache, dass „auch beim Autorenfilm niemals nur ein Mensch alle Positionen und Funktionen der Autorschaft eingenommen haben kann“¹¹⁰⁸, was wiederum zur Position der kollektiven Autorschaft im Film führt.¹¹⁰⁹

Andererseits lässt sich nicht leugnen, dass sich die Auteur-Theorie für das Denken über den Film als sehr einflussreich erwies. YVONNE TASKER sieht ihr wichtigstes Erbe in „the establishment of a serious interest in the possibilities of popular cinema, in part through the strategic extension of a critical method associated with art cinema to other arenas“.¹¹¹⁰ In diesem Sinne müssen heute, wie FRANZ EVERSCHOR bemerkt, selbst die Studiochefs von Hollywood, wenn auch widerwillig, den Terminus vom ‚Director’s cinema‘ akzeptieren, ein Art Zweckehe des künstlerischen und des kommerziellen Aspekts.¹¹¹¹

Die Rolle, die ein Regisseur heutzutage spielt, vermittelt zwischen den beiden Extremen eines in der vertikalen Studioproduktion machtlosen ‚Action‘-Rufers einerseits und eines allmächtigen Filmgottes – Geschlecht Evident – andererseits. Im Standardbuch *Film Directing Shot by Shot* spricht Steven Katz von Drehbuchautor, Regisseur, Kameramann (Cinematographer) und Cutter als „primary creative positions“¹¹¹² und weist auf die Kollektivität der Filmproduktion hin, die auch eine Mitbestimmung des visuellen Charakters des Films bedeutet: „Just as important for any director is understanding how to integrate your personal visualisation skills into the collaborative process of the production cycle“;¹¹¹³ gleichzeitig aber

¹¹⁰⁶ Barthes, Roland, Der Tod des Autors (1967). In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 189.

¹¹⁰⁷ Ebd., S. 192.

¹¹⁰⁸ Kuhn, Markus, Filmnarratologie: Ein Erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/New York 1971, S. 117.

¹¹⁰⁹ Berys Gaut schlägt zum Beispiel vor: „Rather than rigidly categorizing films by their directors, films should be multiply classified: by actors, cameramen, editors, composers, and so on“. (Gaut, Berys, Film Authorship and Collaboration. In: Richard Allen/Murray Smith (Hrsg.), Film Theory and Philosophy. Oxford 1997, S. 149-172. Hier S. 165.) Auch Paul Sellors spricht von „varying degrees of joint authorship in the finished work“. (Sellors, C. Paul, Collective Authorship in Film. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Bd. 65, No. 3, S. 270)

¹¹¹⁰ Tasker, Yvonne, Authorship and Contemporary Film Culture. Introduction. In: Ders. (Hrsg.), 50 Contemporary Filmmakers. London 2002, S. 2.

¹¹¹¹ Vgl. Everschor, S. 22.

¹¹¹² Katz, Einleitung, S. ix.

¹¹¹³ Ebd., S. 97.

erkennt er ein „overall conceptual and thematic plan“¹¹¹⁴ des Regisseurs, der seine Entscheidungen im Bezug auf Mise-en-scène und Kameraführung bestimmt, welche vom Drehbuch nicht ausgesprochen werden.¹¹¹⁵ So wird dieser zum „main visual architect“¹¹¹⁶ des Filmes. Katz' Arbeit konzentriert sich auf die visuelle Dimension des Films. Man kann aber seine Auffassung vom Regisseur-Team-Verhältnis nicht nur auf das Schnitt- und Tongebiet, sondern auf den ganzen Film übertragen: Der Regisseur trifft Entscheidungen auch über Schnitt und Ton bzw. Musik, seinem Konzept entsprechend und in Zusammenarbeit mit dem Cutter und dem Filmkomponisten. Somit wird er aber zum Hauptarchitekten des Films überhaupt.

In einem weiteren Klassiker für angehende Regisseure *Die Kunst der Filmregie* erörtert der renommierte Dramatiker, Drehbuchautor, Filmregisseur und Produzent DAVID MAMET seine eigene Filmregie-Methode. Von Text und Drehbuch ausgehend, habe der Regisseur die Aufgabe, in der Tradition Eisensteins „eine Kette nebeneinandergestellter Bilder“¹¹¹⁷ zu bilden, durch deren Kontrast die Geschichte visuell erzählt wird, und zwar auf solcher Weise, dass er die Aufmerksamkeit des Zuschauers fesselt.¹¹¹⁸ Um die kreative Arbeit des Regisseurs zu beschreiben, entlehnt Mamet interessanterweise Begriffe aus Konstantin Stanislawskis ‚Schauspielbibel‘ *An actor Prepares*¹¹¹⁹: Die Filmregie bestehe darin, das Drehbuch in einzelne Einstellungen und Szenen aufzulösen¹¹²⁰ (vgl. mit *Abschnitte*¹¹²¹) und Aktionen auszuwählen, deren ‚Throughlinie‘ (vgl. mit *durchgehende Handlung*¹¹²²) die kurzfristigen Ziele¹¹²³ innerhalb der Szenen (vgl. mit *Aufgabe*¹¹²⁴) z.B. „früh ankommen“, am effektivsten zum visuellen Ausdruck bringen und dem übergeordneten Ziel¹¹²⁵ des gesamten Plots (vgl. mit *Überaufgabe*¹¹²⁶), z.B. „um den Respekt des Lehrers zu gewinnen“, dienen. Mamet hebt zwar die Rolle des Regisseurs hervor, die mit solchen Aufga-

¹¹¹⁴ Katz, S. 97.

¹¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 5.

¹¹¹⁶ Ebd., S. 20.

¹¹¹⁷ Mamet, David, *Die Kunst der Filmregie*. Berlin 1998, S. 15.

¹¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 31.

¹¹¹⁹ Deutsche Ausgabe: Stanislawski, Konstantin, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil I. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Berlin 1961.

¹¹²⁰ Mamet, S. 18.

¹¹²¹ Vgl. Stanislawski, Kapitel VII, *Abschnitte und Aufgaben*, S. 131-147.

¹¹²² Auf Englisch als *the through line of action* übersetzt. Kapitel XV, *Überaufgabe und durchgehende Handlung*, S. 292-306.

¹¹²³ Mamet, S. 22.

¹¹²⁴ Auf Englisch mit *Objective* übersetzt.

¹¹²⁵ Mamet, S. 24.

¹¹²⁶ Auf Englisch mit *superobjective* übersetzt.

ben aber eher im Gebiet eines – unter Umständen sehr erfinderischen – *mettre en scène* und der technischen Fertigkeit bleibt. Tarkowski beobachtet:

„Einen Filmemacher kann man nur dann als Regisseur bezeichnen, wenn er seinen Entwurf klar vor sich sieht und diesen dann bei seiner Arbeit mit dem Filmteam tatsächlich unbeschadet und genau umzusetzen versteht. Doch all dies geht noch nicht über den Rahmen des rein Handwerklichen heraus.“¹¹²⁷

Im Feld einer hohen Kunst seien wir aber erst, wenn der Regisseur seinen inneren Bildern und eigenen Gedanken über die Außenwelt Ausdruck verleiht und so zu einer Art Philosoph wird.¹¹²⁸

Auf den feinen Unterschied zwischen technischer Virtuosität und künstlerischen Superlativen hat Stanislawski selbst in Bezug auf die Schauspielkunst hingewiesen, und zwar mit einem Begriff, der von Mamet nicht erwähnt wird¹¹²⁹: Er spricht vom Oberziel des Schauspielers als eine „große, endgültige Aufgabe“¹¹³⁰, das eigentlich ein Ideal ist. Der Künstler-Schauspieler, dem Virtuos-Schauspieler entgegengesetzt, widmet mehr oder weniger bewusst jeder einzelnen Darbietung und künstlerischen Entscheidung einem Oberziel, das leitmotivisch (und retrospektiv) sein ganzes Lebenswerk durchzieht. Einzelne Momente sind dabei Stationen der ganz großen durchgehenden Handlung.¹¹³¹ Auf ähnliche Weise wird das Werk des Künstler-Regisseurs, dem Virtuos-Regisseur entgegengesetzt, von einer persönlichen Suche, einer persönlichen lebenslangen Aufgabe geprägt. So könnte man zum Beispiel Terrence Malicks Filme als Studien des Weltbegriffes betrachten, oder sogar als alternative Verteidigung der These seiner nie realisierten Doktorarbeit über das Konzept der Welt bei Kierkegaard, Heidegger und Wittgenstein.¹¹³²

Ein solches Oberziel kann einem Filmteam mehr oder weniger genau kommuniziert werden; es kann Anhänger, Gläubige und Bewunderer gewinnen; aber im Grunde genommen sind alle anderen Mitwirkenden nicht mehr als durch ihre Kreativität wertvolle Ratgeber und Prozessbe-

¹¹²⁷ Tarkowski, S. 89.

¹¹²⁸ Vgl. ebd.

¹¹²⁹ In der Rezeption des Buchs von der Schauspielwelt wurde diesem Aspekt, in seiner Abstraktheit, ebenfalls nicht so viel Bedeutung geschenkt.

¹¹³⁰ Stanislawski, S. 319. Auf Englisch mit *supreme objective* übersetzt.

¹¹³¹ Ebd., S. 320. Auf Englisch mit *supreme through line of action* übersetzt.

¹¹³² Vgl. Woessner, Martin, What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility. In: New German Critique 113, Bd. 38, No. 2 (Sommer 2011), S.129-157.

gleiter: Die wesentlichen Entscheidungen eines Regisseurs, der von einem Oberziel angetrieben wird, sind nicht verhandelbar.¹¹³³

Filmregie kann in diesem Sinne als ein fortlaufender hermeneutischer Prozess betrachtet werden, der mit der ersten Textbegegnung anfängt (eine Inspiration oder ein kreativer Impuls), mit der Objektivierung fortgesetzt wird (die eigentliche Werkauslegung) und schließlich über eine Phase der Aneignung des Materials (kritische Betrachtung nach Distanznahme) zur erneuten Anwendung des Verstandenen führt.¹¹³⁴ Filmregie ist so gesehen prinzipiell so individuell, wie es die kognitiven Prozesse sind.

Das führt uns aber zurück zum *Auteur*-Konzept und zum Bild eines Regisseurs, der zugleich „author as originator, as source“¹¹³⁵ ist, was praktisch eine enge Beziehung zum Stoff und zum Drehbuch bedeutet. Dies wäre m.E. mit dem Konzept des Films als Gesamtkunstwerk notwendigerweise mitzudenken. Das Zusammenkommen aller Kreativen auf den unterschiedlichen Ebenen der Filmproduktion als synergetischer Bezug der Einzelnen aufeinander¹¹³⁶ sowie die Unwiederholbarkeit der exakten Zusammensetzung von Crew und Cast für den jeweiligen Film erinnern an Wagners Traum von der „Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort und zu einem bestimmten Zwecke“,¹¹³⁷ wodurch sich der menschliche Egoismus überwunden werden soll. Doch auch Wagner hat die vollständige Verantwortung für das Musikdrama allein übernommen und seine Hoffnungen auf ein sich ausschließlich kollaborativ gestaltendes Gesamtkunstwerk in die Zukunft verlegt.

Wenn wir bereits in Wagners Zukunft leben und der Film aufgrund seiner multimedialen und kollaborativen Natur „schon in seiner innersten Struktur eine zwischenmenschliche Gemeinsamkeit, als Vorbedingung für die Allgemeinverständlichkeit“,¹¹³⁸ und also das Potenzial zum Gesamtkunstwerk mitbringt, so muss der Gedanke eines *philosophisch-politischen* Kunstwerkes, das ohne den Autor als zentraler Organisationsfigur, son-

¹¹³³ So lassen sich zum Beispiel Malicks Entscheidung für Wagners Reingold-Ouvertüre in *The New World* (2005) anstatt der komponierten Filmmusik von James Horner, sowie Kubricks Entscheidung für klassische Musik anstatt der Filmmusik von Alex North erklären.

¹¹³⁴ Vgl. Vieler, Veronika, Filmregie als Verstehensprozess, dargestellt an Wim Wenders *Der Stand der Dinge* (Dissertation Universität Wuppertal). Würzburg 2009, besonders S. 30-42.

¹¹³⁵ Heath, Steven, Comment on "The idea of Authorship". In: *Theories of Authorship: A Reader*, hrsg. von John Caughie. London 2001, S. 215.

¹¹³⁶ Vgl. Strunk, S. 225.

¹¹³⁷ Wagner (Anm. 542).

¹¹³⁸ Balázs, Bela, *Der Geist des Films* (1930). In: *Schriften zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. Bd. 2, *Der Geist des Films*, Artikel und Aufsätze 1926-1931. Budapest 1984, S. 184.

dern spontan aus dem gemeinsamen Geist von Menschen entsteht, die in einem einzigen, meistens technischen Feld spezialisiert sind wie z.B. Ton, Kamera, Kostüm usw., weiter in unsere eigene Zukunft verlegt werden. Der Individualismus, dessen Ende Wagner im Musikdrama und Balázs im Film sah¹¹³⁹, wird m. E. nicht einfach durch die interdisziplinäre Kollaboration abgeschaltet. Dafür wird vielmehr eine gemeinsame kognitiv-affektive Basis benötigt, was eine Kulturutopie für sich bildet. Bis dahin bleibt es dem Regisseur überlassen, als dem am meisten interessierten und sensibelsten ‚Dilettanten‘¹¹⁴⁰ unter den Mitarbeitern, die Zentralfigur zu sein, die durch ihre individuelle Auseinandersetzung mit der kulturellen Tradition¹¹⁴¹ „aus den nicht zu Ende geführten Diskursen etwas noch nicht Gesehenes, noch nicht Gekanntes montiert“¹¹⁴²: ein philosophisches und kulturpolitisch relevantes Werk, mit der Absicht die Welt zu romantisieren und/oder zu revolutionieren.

Der Regisseur eines Filmkunstwerkes ist, wie PAISLEY LIVINGSOTON vorschlägt, Autor, wenn zwei Prämissen erfüllt sind: „control and overall expressive/artistic intentional design in the making of a work“¹¹⁴³. Der Regisseur des Gesamtkunstwerks wäre dann zusätzlich ein visionärer Autor: „Can you imagine yourself going down with just a cameraman and sound man and half a dozen people and shooting a film? Sure I can.“¹¹⁴⁴

3. Der Spielfilm als Hang zum Gesamtkunstwerk

Eine uneingeschränkt positive Antwort auf die Frage, ob der Film als Gesamtkunstwerk betrachtet werden kann, stößt auf eine Tendenz in der Forschung, die durch Wagners Ästhetik entstandenen Kriterien des Gesamtkunstwerk-Konzeptes unflexibel auf einen eher arbeitshypothetisch gesetzten Überbegriff ‚Film‘ anzuwenden, in dem sich seinerseits die tra-

¹¹³⁹ Vgl. Balázs, *Der Geist des Films*, S. 184.

¹¹⁴⁰ Vgl. mit Nietzsches Beobachtung, dass Wagner zum Dilettantisieren geboren sei, welche von Thomas Mann in *Leiden und Größe Richard Wagners* ebenfalls formuliert wurde. (vgl. Wieler, Michael, *Dilettantismus: Wesen und Geschichte: Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Würzburg 1996, S. 347)

¹¹⁴¹ Vgl. Balázs, *Der Geist des Films*, S. 321.

¹¹⁴² Strunk, S. 220.

¹¹⁴³ Livingston, Paisley, *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford 2009, S. 82.

¹¹⁴⁴ Kubrick, *Interviews*, Gelmis, S. 86.

dierten Produktions- und Rezeptionsverhältnisse zusammenfassen. SCOTT PAULIN etwa hält ein filmisches Gesamtkunstwerk für unmöglich, insofern als dass die Filmmusik, statistisch gesehen, dem Bild immer untergeordnet sei, wohingegen bei Wagners reiferer Theorie die Musik die Antriebskraft des Dramas darstelle:

„Despite the similarity between Wagner’s text-derived music and music that responds to visual elements and dramatic events in film, almost any film music, considered on a large scale, is more fragmented and less internally continuous than almost any operatic music, certainly more so than Wagner’s mature work. Music is never conceived as the driving force behind film drama, but rather as responding to and supporting the narrative. Internal structural continuity of music always cedes importance to the continuity and mutual reinforcement of the music/image relationship.“¹¹⁴⁵

Filme, die eine gleichberechtigte Beziehung von Bild und Musik, ja eine intensive Affinität zum Musikalischen aufweisen, so wie Eisensteins *Iwan der Schreckliche*, werden in Klammern als seltene Ausnahmen erwähnt, die die Regel bestätigen. BERND UHLENBRUCH wiederum unterscheidet zwischen einer synkretistisch-synästhetischen Kunst einerseits, als das „Zusammenwirken von Bild, Aktion, Musik, Ton“¹¹⁴⁶, und dem Gesamtkunstwerk andererseits als „Ineinswerdung von Produzenten, Werk und Rezipienten“¹¹⁴⁷, gemäß den Vorschriften Wagners. Der Film gehört, mit der unüberbrückbaren Distanz zwischen Repräsentiertem auf der Leinwand und den Zuschauern, dieser Unterscheidung nach in die erste Kategorie:

„Daß das Auditorium während eines Films lacht oder weint, daß Kino Mythen, Rituale, Normen alltäglichen reproduktiven Verhaltens begründen kann, Identifikationsmuster stiften kann, daß hunderte von Kinozuschauern, Einzelindividuen, unabhängig voneinander einen Film als Parabel ihrer eigenen existentiellen Lage deuten, all dies, so scheint mir, ist kein hinreichender Grund, Kinoereignisse als Gesamtkunstwerk zu fassen.“¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁵ Paulin, S. 74.

¹¹⁴⁶ Uhlenbruch, S. 185.

¹¹⁴⁷ Ebd.

¹¹⁴⁸ Ebd., S. 186.

Affinitäten zwischen Film und Gesamtkunstwerk im Theater sind hinsichtlich des Stoffes, der Multimedialität, der emotionalen-intellektuellen Einflussnahme oder der sozialpolitischen Erweiterungen für Uhlenbruch nicht entscheidend. Ausschlaggebend ist für ihn dagegen die Möglichkeit der Herstellung eines homogenen Kollektivs, das für ihn nur im Medium Theater möglich ist. Was er nicht berücksichtigt, ist die Tatsache, dass selbst bei Wagners Musikdrama in Bayreuth die praktische Umsetzung seines Konzeptes durch den Orchestergraben ebenfalls eine unüberbrückbare Kluft zwischen Kollektiv und Kunstwelt besteht. Gerade in einem Theater, wo der Zuschauerraum zum ersten Mal in der Geschichte dunkel bleiben soll, damit die idealisierte Bühnenwelt zum Magnet der Rezeption wird, erscheint eine solche Barriere evident.

In dieser Arbeit wird der Gedanke verfolgt, dass das Gesamtkunstwerk Wagners, der seine Theorien oft revidiert hat, nur eine Stufe der technisch- und kulturbedingten Entwicklung eines von den jeweiligen Umsetzungsversuchen eher unabhängigen Konzeptes markiert. Sein Musikdrama ist nur eine Annäherung an jenes Konzept, das er dem Entwicklungsstand seiner Zeit entsprechend in Worte zu fassen versuchte. Die These BERND KÜNZIGS halte ich in diesem Bezug für richtig:

„[...] Wagner würde heute nicht nur Musik zu Filmen komponieren, er wäre der perfekte Vertreter des ‚cinéma des auteurs‘: Drehbuch, Regie, Kameraführung, Schauspielerbesetzung und Musik [...] würden von Wagner geleitet werden.“¹¹⁴⁹

Mit seiner Sensibilität für kulturelle Interrelationen hat Friedrich Kittler Wagners Musikdrama als eine „Vorwegnahme von Film“¹¹⁵⁰ erkannt. Und der Film wiederum bot, aufgrund seiner Multimedialität, sofort eine Matrix an, in der das Konzept des Gesamtkunstwerks in der Moderne zentral wurde.¹¹⁵¹

Schon in den 1920ern Jahren sind die Abstraktion des Mythos und die Montage als die Methode der Synthetisierung der Medien schlechthin zentrale Begriffe in Eisensteins Filmästhetik¹¹⁵², die direkt auf die wichtigsten Produktionsprinzipien des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes weisen: den mythischen Stoff und die Wort-Ton-Relation. Später knüpft Eisenstein an den Diskurs über das Ende der Einzelkünste am Beginn des 20. Jahr-

¹¹⁴⁹ Künzig, S. 5.

¹¹⁵⁰ Kittler, Friedrich A., *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1985, S. 148.

¹¹⁵¹ Vgl. Finger, S. 130.

¹¹⁵² Vgl. Uhlenbruch, S. 188.

hunderts an – vor allem an die Kunsttheorien Andrej Belyjs und Wassili Kandinskys, die ein Organisationszentrum der Synthese der Künste gefordert haben¹¹⁵³ – und verbindet seine Filmtheorie und somit sein Schaffen explizit mit Wagners Überlieferungen im Sinne eines Kontinuums, das zu seinem Ende kommt. Film ist für ihn:

„[...] that genuine and ultimate synthesis of all artistic manifestations that fell to pieces after the peak of Greek culture, which Diderot sought vainly in opera, Wagner in music-drama, Scriabin in his color-concerts, and so on and on.“¹¹⁵⁴

Das Theater erklärt er umgekehrt endgültig als imperfektes und begrenztes Medium, unfähig, die ultimative Fusion der Künste zu tragen.¹¹⁵⁵ Nach seiner Inszenierung der *Walküre* am Moskauer Bolschoi-Theater im Jahr 1940,¹¹⁵⁶ wo er „die ersten Schritte eines praktischen chromophonen Kontrapunkts – der Vermischung der Tonsphäre mit dem Bereich der Farben“¹¹⁵⁷ – erprobt, befasst sich Eisenstein mit dem ursprünglich als Trilogie konzipierten Film *Iwan der Schreckliche* (1944). Damit schafft er nach Meinung einiger Interpreten ein im Geiste Wagners opernhafes Werk für die Leinwand,¹¹⁵⁸ das mit der Verflechtung von Bild, Farbe und leitmotivisch organisierter Musik mit Chören von Sergei Prokofjew, einer filmischen, von der Imperfektion der Bühne erlösten Version des Musikdramas als Gesamtkunstwerk nahe kommt.¹¹⁵⁹

Wagner und Eisenstein haben beide zwischen einer bloßen Addierung der Medien und ihrer Fusion unterschieden.¹¹⁶⁰ Für die Übertragung des Gesamtkunstwerk-Konzeptes auf den Film, ein von Natur aus synästhetisches Medium, sollte zwischen der Multimedialität jedes einzelnen Spielfilmes im Rahmen eines *Plurimediums* (beziehungsweise einer Gattung, die von Natur aus die Wahrnehmung auf einer größeren Anzahl von Ebe-

¹¹⁵³ Vgl. Uhlenbruch, S. 195.

¹¹⁵⁴ Eisenstein, *Achievement*, S. 181.

¹¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 183.

¹¹⁵⁶ Hierzu siehe Thomä, Dieter, *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*. Frankfurt a.M. 2006.

¹¹⁵⁷ Eisenstein, Sergej M., *Yo, Ich selbst: Memoiren*. Hrsg. von Naum Klejman u. Walentina Korshunowa, Einleitung von Sergej Jutkewitsch. Wien 1984, Bd. 2, S. 831.

¹¹⁵⁸ Vgl. Bartig, Kevin, *Composing for the red screen: Prokofiev and Soviet Film*. Oxford/New York 2013. Siehe vor allem S. 147-156.

¹¹⁵⁹ Hierzu siehe: Peatman, Mary Madeline, *Sergei Eisenstein's Ivan The Terrible as a cinematic realization of the concept of the Gesamtkunstwerk*. Dissertation Indiana University 1975.

¹¹⁶⁰ Vgl. Eisenstein, *Achievement*, S. 182.

nen anspricht¹¹⁶¹) und der Werkspezifität unterschieden werden, d. h. der bewusst organisierten Verflechtung der Medien als Ergebnis einer eher visionären Haltung der Filmkunst gegenüber, die mit dem Begriff Michel Chions „audiologovisual poetics“¹¹⁶² beschrieben werden kann. Es handelt sich dabei um eine potenzierte Form des Films, die auf eine sowohl ganzheitliche wie auch aktive Rezeption zielt. Chion spricht von einem dritten, unkonventionellen Filmtypus, neben Stummfilm und Tonfilm, und nennt ihn den „dezentrierten Sprechfilm“:

„In a certain sense this new decentered talking film is like the silent cinema, but with the addition of sound. It might well mark the third period of narrative cinema, a period of reincorporating values that speech had led the cinema to throw onto the scrap heap. Of course, this "third cinema" can only exist in the form of promises, fragments, baby steps, as parts of films that generally stick to the conventions of traditional verbocentric cinematic *écriture*. We must accept that non-homogeneity guarantees the cinema's vitality and originality in the present era.“¹¹⁶³

Indem die Rede als Dialog¹¹⁶⁴ dezentriert wird und ihre Wichtigkeit relativiert, wird das Dogma der textabhängigen Dramaturgie aufgehoben und Freiraum für die Entfaltung der Poesie des Bildes, des Tons und der Musik geschaffen. So werden alle Elemente wieder gleichberechtigt und die Modi ihrer Verwendung frei, was schließlich auch ihre polyphonische Interrelation und ihre wahre Fusion möglich macht. Ein Grundgedanke dabei ist, dass eine Fusion der Künste nicht möglich ist, wenn das Hauptmedium – im Fall des Films das Bild – sich unter dem aufgezwungenen Primat eines anderen Mediums befindet. Im Falle des Spielfilms sei das die Sprache. Beweis der Fusion ist das häufige Auftreten des Phänomens der „Synchresis“, das Chion¹¹⁶⁵ als „the forging of an immediate and necessary

¹¹⁶¹ Vgl. Metz, S. 44.

¹¹⁶² Vgl. Chion, Audio-Vision, S. 169.

¹¹⁶³ Ebd., S. 183. Als Vertreter des dezentrierten Filmes nennt Chion die Filme Federico Fellinis und Andrei Tarkowskis.

¹¹⁶⁴ Bei Film- oder Theaterszenen, wo der Dialog unverhältnismäßig wichtiger als die Handlung ist, spricht man in der Schauspielwelt von ‚talking heads‘ als wenig interessante, undramatische und, wenn möglich, zu vermeidende Situationen. Das Dramatische entsteht, wie die Etymologie des Wortes aus dem altgriechischen Verb *drao* (handeln) zeigt, unabhängig von der Sprache, durch Handlungen, die vor allem physischer Natur sind. Der dezentrierte Film befreit in diesem Sinne neben Bild und Musik auch Schauspieler, indem er ihnen auch weitere Aufgaben gibt statt die, die ihnen konventionelle verbozentrische Spielfilme zuordnen.

¹¹⁶⁵ Vgl. Chion, Audio-Vision, S. 63. Kompositionswort aus ‚synchronism‘ und ‚synthesis‘.

relationship between something one sees and something one hears“¹¹⁶⁶ definiert. Deleuze steht mit Chions Konzept einer neuen audiovisuellen Filmpoetik im Einklang, wenn er sagt, dass „cinema is at the very beginning of an exploration of audio-visual relations, which are time relations, and which completely renew its relationship with music“.¹¹⁶⁷

Im Folgenden wird die Übertragung von Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks auf diesen neuen Filmtypus versucht, den Chion im dezentrierten Film erkennt. Nachdem die Relevanz des Mythos für ihn erörtert wird, werden zwei Fallstudien präsentiert, in denen die Funktion des Mythos und die Wort-Ton-Bild-Relation als Fusion erörtert werden sollen: Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* und Terrence Malicks *The Tree of Life*. Obwohl sie mit über 40 Jahren Abstand voneinander erschienen, verbindet diese Filme der gemeinsame Standpunkt ihrer Regisseure, die sich als Mitglieder des von CLAUDIA GORBMAN gedachten Pantheons der „auteur mélomanes“¹¹⁶⁸ qualifizieren: Kubrick und Malick stehen für spektakuläre Visualität und raffinierten Gebrauch der Möglichkeiten der Musik.¹¹⁶⁹ Beide Spielfilme sind dramaturgisch und audiovisuell unkonventionelle Werke und repräsentieren jeweils einen der frühen und einen der neuesten ‚Baby-Schritte‘ zur Audiologovision. Wie der Titel dieses Abschnitts andeutet, werden sie als *Hang*¹¹⁷⁰ oder Inklinaton zum Gesamtkunstwerk betrachtet und nicht als Gesamtkunstwerke per se: Sie repräsentieren die produktionsästhetische Facette eines Gesamt-

¹¹⁶⁶ Chion, Audio-Vision, S. 5.

¹¹⁶⁷ Deleuze, The Brain is the Screen, S. 54.

¹¹⁶⁸ Gorbman, Claudia, Auteur Music. In: Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Hrsg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer u. Richard Leppert. Berkeley/Los Angeles/London 2007, S. 150f.

¹¹⁶⁹ Paulin erörtert die Vorliebe der Filmindustrie für audiovisuell reizvolle Filme sowie die wirtschaftliche und ideologische Ausbeutung eines impliziten Evozierens Wagners: „No less than serving the bottom line of financial profit, the idea of the *Gesamtkunstwerk* could serve to repress the awareness of that goal. [...] False as this polar opposition may be, the closer film can seem to Bayreuth, the further it can seem from the mundane, exploitative world of dollars and cents [...]. Appeals to Wagner must be understood as double-edged: a film joined with music to contrast a *Gesamtkunstwerk* is made more marketable as high-quality entertainment; at the same time, however, it is allowed to illusionistically transcend its own commodification and nostalgically recapture a lost utopian culture of art for art's sake.“ (Paulin, S. 78.) Die Verfasserin dieser Arbeit stimmt mit dieser Ansicht überein, sieht aber (so wie visionäre Künstler, die glücklicherweise die Unterstützung der Industrie haben, so wie Kubrick, Malick, aber z.B. auch Robert Wilson und, man könnte sagen, Wagner selbst) den kommerziellen Erfolg eines bahnbrechenden Kunstwerkes, wenn dieser überhaupt eintritt, als willkommene Nebenwirkung der unumstrittenen Bedeutung des Werkes an sich.

¹¹⁷⁰ Der Ausdruck stammt aus der Ausstellung Harald Szeemanns. Dazu siehe: Harald Szeemann (Hrsg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich 1983.

Kulturkonzeptes, das weitere Dimensionen einschließt, die von den Regisseuren dieser Filme nicht und von den Filmschaffenden im allgemeinen überhaupt *noch nicht* bewusst und sphärisch erforscht oder angestrebt werden.¹¹⁷¹ Ein Regisseur, der ein filmisches Gesamtkunstwerk anstrebt, würde die Aufführungsverhältnisse seines Werkes ebenfalls kontrollieren wollen und auch in diesem Bereich eine visionäre Haltung einnehmen.

3.1. Die Relevanz des Mythos für das filmische Gesamtkunstwerk

Wagner hat einen künstlerischen Stoff gefordert, in dem „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche“¹¹⁷² sowie „ein Stück des kosmischen Geschehens und der Weltgeschichte“¹¹⁷³ geborgen bleibt und der so die immanente Relevanz des Gesamtkunstwerks gewährleisten kann. Diesen Stoff hat er im Mythos erkannt. Seine daran anschließende Pionierarbeit zur nordischen Mythologie hat zur Maßstäbe setzenden Herstellung eines modernen Kunstmythos für sein Musikdrama geführt, der in seiner Frische und Originalität seinen Zeitgenossen und den Menschen der Zukunft als Referenzpunkt dienen sollte. Es gilt die Frage zu beantworten, ob in unserem wissenschaftlichen Zeitalter irgendein Mythos einen brauchbaren Stoff für den zum Gesamtkunstwerk tendierenden Film konstituiert. Wenn ja: Welcher Mythos käme infrage?

Es lässt sich heute auf eine umfangreiche und multidisziplinäre Mythenforschung zurückblicken, die den Mythos auf elementare Gefühle und Bedürfnisse des Menschen zurückführt. Sie erkennt seinen philosophischen Gehalt und stimmt Wagner prinzipiell darin zu, dass der Mythos der Aufbewahrungsort des ‚Reinmenschlichen‘ und die Verdichtung des ‚kosmischen Geschehens‘ sei. Claude Lévi-Strauss glaubte, dass primitive Kulturen genauso denkfähig waren wie die geistig fortgeschrittenen,¹¹⁷⁴ und erkannte in ihren Mythen die „grob-schläch-tige Form philosophischer Spekulation“.¹¹⁷⁵ In der *Strukturalen Anthropologie* (1958) wies er auf die grundsätzlichen Analogien von sonst unverwandten und geographisch

¹¹⁷¹ An dieser Stelle möchte ich auf meinen Exkurs hinweisen.

¹¹⁷² Wagner (Anm. 582).

¹¹⁷³ Vgl. ebd., (Anm. 484).

¹¹⁷⁴ Vgl., Lévi-Strauss: „Diese Forderung nach Ordnung ist die Grundlage des Denkens, das wir das primitive nennen, aber nur insofern, als es die Grundlage jedes Denkens ist: denn unter dem Blickwinkel der gemeinsamen Eigenschaften finden wir zu den Denkformen, die uns sehr fremd sind, leichter Zugang.“ (Lévi-Strauss, Claude, *Das Wilde Denken*. Frankfurt a.M. 1973, S. 21.)

¹¹⁷⁵ Lévi-Strauss, Claude, *Strukturelle Anthropologie I*. Frankfurt a.M. 1967, S. 227.

voneinander entfernten Mythen hin und schlug am Beispiel seiner Strukturanalyse des Ödipus-Mythos ein Instrument vor, diese Ähnlichkeiten zum Vorschein zu bringen. HANS BLUMENBERG erörterte den existenziellen Ideengehalt der Mythen: Geschichten würden demnach erzählt, „um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit. Sonst und schwerer wiegend: die Furcht“.¹¹⁷⁶ Diese Geschichten seien keine vorlogische Stufe des Denkens, im Gegenteil: „Die Grenzlinie zwischen Mythos und Logos ist imaginär [...]. Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos.“¹¹⁷⁷

JOSEPH CAMPBELL erkannte durch seine komparative Forschung der Mythologien unterschiedlicher Zivilisationen einen gemeinsamen Fundus von Motiven¹¹⁷⁸ und konstatierte ort- und zeitübergreifende Funktionen des Mythos.¹¹⁷⁹ Die Mythenschöpfung sei eine alter-, welten- und wesenumfassende Tätigkeit, die sich mit der künstlerischen Schöpfung vergleichen lasse:

„Die Mythologie – und damit die Kultur – ist ein poetisches, übernormales Bild, wie alle Poesie in der Tiefe gezeugt, aber auf verschiedenen Ebenen interpretierbar. Das flachste Verständnis sieht in ihr die örtlichen Bedingungen, das tiefste den Vordergrund der Leere; und dazwischen finden sich alle Stufen des Weges vom Völkergedanken zum Elementargedanken, vom Besonderen zum Allgemeinen, vom Vielen zum Einen, das Jedermann ist, wie er wohl weiß und zugleich zu wissen fürchtet. Denn der menschliche Geist in seiner Polarität von männlicher und weiblicher Erfahrungsweise, in seinen Übergängen von der Kindheit zum Erwachsensein und zum Greisenalter, in seinem zupackenden und seinem einführenden Wesen und in seiner an-

¹¹⁷⁶ Vgl. Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 2001, S. 40.

¹¹⁷⁷ Ebd., S. 18.

¹¹⁷⁸ Vgl. Campbell: „Und obwohl viele, die sich mit geschlossenen Augen in den Heiligtümern ihrer eigenen Tradition neigen, die Sakramente anderer rational zerpfücken und für nicht haltbar erklären, offenbart ein ehrlicher Vergleich sofort, daß alle Traditionen aus einem einzigen Fundus mythischer Motive geformt worden sind – dem jeweiligen Bedürfnis entsprechend unterschiedlich ausgewählt, organisiert, interpretiert und ritualisiert, aber verehrt von jedem Volk auf Erden.“ (Campbell, Joseph, Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes Bd. I. Aus dem Amerikanischen von Hans-Ulrich Möhring. München 1996, S. 16.)

¹¹⁷⁹ Diese Funktionen sind: a) „the reconciliation of consciousness with the preconditions of its own existence“, b) „formulating and rendering an image of the universe, a cosmological image of keeping with the science of the time“, c) „validating and maintaining some specific social order“ und d) „shaping individuals to the aims and ideals of their various social groups, bearing them on from birth to death through the course of a human life“. (Campbell, Joseph, Mythological Themes in Creative Literature and Art. In: Myths, Dreams and Religion. Hrsg. von Joseph Campbell, New York 1970, S. 138, 140, 141)

dauernden Zwiesprache mit der Welt ist die letzte und eigentliche mythogenetische Zone – der Schöpfer und Zerstörer, der Knecht aller Götter und doch ihr Herr“¹¹⁸⁰

JAN ASSMANN versteht den Mythos als eine Form des kollektiven Gedächtnisses, als die verinnerlichte Vergangenheit¹¹⁸¹ einer – in Anlehnung an einem Begriff Levi-Strauss – „heißen Gesellschaft“, die ihre Geschichte zum Motor ihrer Entwicklung zu machen wisse.¹¹⁸² Als Hauptfunktion der kulturellen Erinnerung sieht er wiederum, in Anlehnung an Adorno und Herbert Marcuse, die Befreiung von der Eindimensionalität des Lebens.¹¹⁸³ Assmann spricht sich für die bleibende Aktualität des Mythos aus und rehabilitiert ihn so indirekt von Horkheimers/Adornos Kritik¹¹⁸⁴, die ihn als für allemal aufgeklärt düpierte. Dies tut auch Odo Marquard mit seinem philosophischen Ansatz: Er erklärt die Mythenpflichtigkeit des Menschen und dessen ihm eignendes Bedürfnis nach Erzählungen¹¹⁸⁵, wodurch er die Präsenz des Mythischen in modernen Kontexten erklärt. Barthes hat schließlich den Prozess der Mythenschöpfung selbst entmythisiert, indem er auf die unterschiedlichsten untraditionellen ‚Mythen‘ aufmerksam gemacht hat, die der kollektive Geist der Moderne hat entstehen lassen.¹¹⁸⁶

¹¹⁸⁰ Campbell, *Mythologie der Urvölker*, S. 519.

¹¹⁸¹ Vgl. Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen*. München 2007, S. 75.

¹¹⁸² Vgl. ebd., S. 68.

¹¹⁸³ Vgl. ebd., S. 85.

¹¹⁸⁴ Den Beginn der Aufklärung des Mythischen erkennen Horkheimer/Adorno schon in Homers Odyssee als eine Allegorie für das Individuum, das seine Herrschaft über die Natur zu sichern sucht, indem es ihren Geheimnissen entgegentritt und sie endgültig entmythisiert: „Kein Werk aber legt von der Verschlungenheit von Aufklärung und Mythos beredteres Zeugnis ab als das homerische, der Grundtext der europäischen Zivilisation. Bei Homer treten Epos und Mythos, Form und Stoff nicht sowohl einfach auseinander, als daß sie sich auseinandersetzen. Der ästhetische Dualismus bezeugt die geschichtsphilosophische Tendenz.“ (Horkheimer/Adorno, S. 52) Und später: „Die Irrfahrt von Troja nach Ithaka ist der Weg des leibhaft gegenüber der Naturgewalt unendlich schwachen und im Selbstbewußtsein erst sich bildenden Selbst durch die Mythen. Die Vorwelt ist in den Raum säkularisiert, den er durchmißt [...]. Die Abenteuer aber bedenken jeden Ort mit seinem Namen. Aus ihnen gerät die rationale Übersicht über den Raum.“ (ebd., S. 53)

¹¹⁸⁵ Vgl. Marquard, Odo, *Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie*. In: Odo Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*. Stuttgart 1995, S. 95.

¹¹⁸⁶ Barthes versteht unter der Kategorie des Mythos unter anderem Marismenschen, Einsteins Gehirn, das Gesicht Greta Garbos und auch den neuen Citroën. Vgl. Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin 2010.

Dass der Spielfilm das menschliche Bedürfnis nach dem Mythischen anspricht und dass die Konjunktion von Mythos und Film künstlerisch sehr fruchtbar ist, wird von einer langen Liste von Filmen mit mythischer Grundlage praktisch belegt. Das Spektrum reicht von den unzähligen märchenhaften Hollywood-Illustrationen beliebter Mythen – und ihrer eigentlichen Reduzierung auf einfache Narrative ohne besonders tiefgreifende philosophische Implikationen – über die Auseinandersetzung der verschiedenen Filmemacher mit den nationalen Mythen ihres Herkunftslandes. Dazu gehören Fritz Langs monumentale *Nibelungen* (1924), Theo Angelopoulos *Der Blick des Odysseus* (1995), Terrence Malicks *The New World* (2005), um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Das Spektrum reicht weiter über Kunstfilme, die mit mythischen Stoffen freier umgehen, wie zum Beispiel Cocteaus *Orpheus* (1950), worin auf Grundlage des antiken Mythos eine moderne Studie des Unterbewussten des Dichters versucht wird, bis hin zur Kult gewordenen Collage-Mythologie der *Matrix*-Trilogie und der nahezu vollständig werktreuen Verfilmung von J. R. R. Tolkiens *Mittelerde-Romanen* in Peter Jacksons Filmtrilogie *Der Herr der Ringe*.

Man kann von einer auf der Natur des Mediums begründeten Affinität des Films zur Vermittlung mythischer Inhalte sprechen. Das behauptet zum Beispiel IRVING SINGER: „the art of film supremely lends itself to the transmittance of mythic themes“.¹¹⁸⁷ Das begründet er mit der Nähe des Films zum Traum: Mit dem Film sei es der Technologie gelungen „to combine the making of myths with a vivid simulation in conscious experience of what happens every night when we go to sleep and dream“.¹¹⁸⁸ Hier knüpft Singer an die psychoanalytische Filmtheorie von JEAN-LOUIS BAUDRY und CHRISTIAN METZ an: Durch die Projektions- und Rezeptionsverhältnisse im dunklen Raum sowie durch die unbewusste Identifikation mit der Kamera versetzt sich der Zuschauer in einen traumähnlichen, künstlichen Regressionzustand¹¹⁸⁹, der durch eine allgemeine Tendenz zur niedrigeren Wachsamkeit¹¹⁹⁰ gekennzeichnet ist, die wiederum einen höheren Grad der Realitätsillusion bedeutet.¹¹⁹¹ Im „Filmzustand“¹¹⁹² ist der Zuschauer empfänglicher für das Erzählte und für den Mythos und dessen Tiefenstruktur, seinen philosophischen Gehalt. Dies wird nach Singer auch durch die technischen Möglichkeiten von Kinematographie und

¹¹⁸⁷ Singer, Irvin, *Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film*. The MIT Press, Cambridge, MA/London 2008, S. 9.

¹¹⁸⁸ Ebd., S. 6.

¹¹⁸⁹ Vgl. Baudry, *Das Dispositiv*, S. 1068.

¹¹⁹⁰ Vgl. Metz, S. 84

¹¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 84.

¹¹⁹² Ebd.

Schnitt gefördert, die dem Zuschauer, trotz des realistischen Bildes, ein Gefühl des Abstands von allem außerhalb des auf der Leinwand Gesehenen geben und ihn somit einladen, sich in das Mythische zu versenken: „This distancing puts the spectators of the finished product into a receptive attitude toward narratives that are unlike life itself precisely because they are mythic or include mythic aspects.“¹¹⁹³ Das Verhältnis zwischen dem Mythosempfänger und dem erzählenden Medium sei, durch die Identifikation des ersteren mit der Kamera, „the kind of one-to-one contact with a storyteller that some bard or shaman might effect in primitive societies“.¹¹⁹⁴ Das im audiovisuellen Werk versunkene Individuum fühlt sich, obwohl es Teil eines anonymen Publikums ist, vom Mythos und seiner archetypischen Wahrheit persönlich angesprochen. In diesem Sinne scheint der Film, da der wirklich kollektiven Erfahrung die persönliche vorangeht,¹¹⁹⁵ in seiner Macht, den Mythos zu vermitteln und dadurch dem Rezipientenkollektiv Einheit zu stiften – laut Wagner ein wichtiger Aspekt des Gesamtkunstwerks – dem Theater bzw. Musiktheater überlegen.

Es entsteht also die Frage nach dem geeigneten Mythos für den Film als Gesamtkunstwerk. Bedenkt man den wissenschaftlichen Status quo unserer (post-)modernen Zeit kann man Horkheimer/Adorno Recht geben: Die Mythen, zumindest die primitiven, sind, wenigstens für die westliche Welt, aufgeklärt. Auch Campbell stimmt zu, „das Traumgespinnst des Mythos zerfiel“¹¹⁹⁶ und die alten Mythen haben nur als Dokumente der Kindheit unserer Art ihre Gültigkeit.¹¹⁹⁷ Die Gründe dafür sieht er nicht nur in den erstaunlichen Erkenntnissen über Weltall und Mikrokosmos durch Teleskop und Mikroskop.¹¹⁹⁸ Vielmehr weist er auf das Wesen der modernen Gesellschaften als politisch-ökonomische und nicht mehr religiöse¹¹⁹⁹, ethnisch pluralistische¹²⁰⁰ und moralisch nicht mehr streng fixierte¹²⁰¹ Organisationen.

¹¹⁹³ Singer, S. 9f.

¹¹⁹⁴ Ebd., S. 6.

¹¹⁹⁵ Und umgekehrt: „Die Einheit des manipulierten Kollektivs besteht in der Negation jedes Einzelnen, es ist Hohn auf die Art Gesellschaft, die es vermöchte, ihn zu einem zu machen.“ (Horkheimer/Adorno, S. 19)

¹¹⁹⁶ Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten*. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne. Frankfurt a.M./Leipzig 1999, S. 370.

¹¹⁹⁷ Campbell, *Mythological Themes*, S. 145.

¹¹⁹⁸ Vgl. Campbell, *Der Heros*, S. 358.

¹¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 358.

¹²⁰⁰ Vgl. Campbell, *Mythological Themes*, S. 145.

¹²⁰¹ Vgl. ebd., S. 146.

Unter diesen Gegebenheiten sieht Campbell die Kunst als die einzig noch autorisierte Form des Mythischen¹²⁰² und führt zwei Kriterien ein, denen nach der moderne Mythos Anspruch auf Effektivität und rezeptionsästhetische Wirksamkeit hat: 1. Er muss „up-to-date scientifically“ sein, „based on a concept of the universe that is current, accepted and convincing“,¹²⁰³ 2. Er soll der „Verlagerung des Interesses der abendländischen Wissenschaft vom Firmament zur Erde“¹²⁰⁴ entsprechen, die in der zeitgenössischen Wissenschaft stattgefunden hat, und den Menschen selbst zu seinem Gegenstand machen. Eine dritte Prämisse setzt Marquard mit seiner Forderung nach einer „Gewaltenteilung der Geschichten durch Polymythie“¹²⁰⁵ hinzu, die auf dem modernen aufgeklärten Boden neu aufblühen kann, damit die Menschen der Neuzeit „die wirkliche Freiheit haben, ein Individuum zu sein.“¹²⁰⁶

3.2. Die Visualisierung und Musikalisierung des Mythos Fallstudie: 2001: A Space Odyssey

“You begin with an artifact left on earth four million years ago by extraterrestrial explorers who observed the behavior of the man-apes of the time and decided to influence their evolutionary progression. Then you have a second artifact buried deep on the lunar surface and programmed to signal word of man's first baby steps into the universe -- a kind of cosmic burglar alarm. And finally there's a third artifact placed in orbit around Jupiter and waiting for the time when man has reached the outer rim of his own solar system. When the surviving astronaut, Bowman, ultimately reaches Jupiter, this artifact sweeps him into a force field or star gate that hurls him on a journey through inner and outer space and finally transports him to another part of the galaxy, where he's placed in a human zoo approximating a hospital terrestrial environment drawn out of his own dreams and imagination. In a timeless state, his life passes from middle age to senescence to death. He is reborn, an enhanced being, a star child, an angel, a superman, if you like, and returns to earth prepared for the next leap forward of man's evolutionary destiny.”¹²⁰⁷

Als Stanley Kubrick 1964, inspiriert durch Arthur C. Clarkes Kurzgeschichte *The Sentinel* (1948), seine Zusammenarbeit für eine Filmadaption

¹²⁰² Vgl. Campbell, *Mythological Themes*, S. 148.

¹²⁰³ Ebd., S. 144.

¹²⁰⁴ Campbell, *Der Heros*, S. 374.

¹²⁰⁵ Marquard, *Lob des Polytheismus*, S. 100.

¹²⁰⁶ Ebd., S. 108.

¹²⁰⁷ Kubrick, *Interviews*, Gelmis, S. 91.

mit dem Schriftsteller begann, war seine Zielsetzung klar: Er wollte „a smashing theme of mythic grandeur“¹²⁰⁸ kreieren. Was 1968 in die Kinosäle gelangte, war eine bahnbrechende, audiovisuell fesselnde Mythopoeia, die tatsächlich nur im Filmmedium hat Ausdruck finden können¹²⁰⁹. In 2001 geht Kubrick, wie der mythenpflichtige Mensch, von den unendlichen Möglichkeiten des Unbekannten aus: „In an infinite, eternal universe, the point is that anything is possible, and it’s unlikely that we can even begin to scratch the surface of the full range of possibilities.“¹²¹⁰ Was er versucht, ist nichts weniger als eine aufgeklärte, sprich wissenschaftliche Definition von Gott zu konstruieren.¹²¹¹

Dass der Film mit dem neusten Stand der Filmtechnik seiner Zeit arbeitete, vermitteln die Produktionsdaten: Ein Budget von 10.5 Millionen US-Dollar, davon 6.5 Millionen für die Spezialeffekte¹²¹² sowie für einen Stab von 106 Mitarbeitern, davon 35 Designer und 20 Spezialeffekt-Techniker.¹²¹³ 2001 integrierte die modernste Technologie und Wissenschaft seiner Zeit. Wie wir gesehen haben, ist das eines von drei Kriterien für die Relevanz des Mythos im Film.

Seine Entwicklung kam Hand in Hand mit den US-amerikanischen und russischen miteinander konkurrierenden Schritten zur Monderoberung voran¹²¹⁴. Kubrick konnte für seinen Film die Unterstützung von NASA-Experten wie Frederick Ordway und Harry Lange gewinnen¹²¹⁵ sowie von Riesenunternehmen wie IBM, Boeing, Bell Telephone, RCA, Chrysler, General Electric etc.¹²¹⁶ Kubrick selbst erscheint in seinen Interviews wissenschaftlich gut informiert.¹²¹⁷

¹²⁰⁸ Arthur C. Clarkes Tagesbuch, Eintrag von 28 July 1964. In: Stephanie Schwam (Hrsg.), *The Making of 2001: A Space Odyssey*. Introduction by Jay Cocks. New York 2000, S. 35.

¹²⁰⁹ Vgl. Singer, S. 198.

¹²¹⁰ Kubrick, Interview an Eric Nordern (Playboy Interview), In: Ders., *Interviews*, S. 47-74, Hier S. 51.

¹²¹¹ Kubrick erklärt: „I will say that the God concept is at the heart of 2001 – but not any traditional, anthropomorphic image of God. I don’t believe in any of Earth’s monotheistic religions, but I do believe that one can construct an intriguing *scientific* definition of God, once you accept the fact that there are approximately 100 billion galaxies in the visible universe.“ (ebd., S. 49)

¹²¹² Vgl. ebd., S. 72.

¹²¹³ Vgl. Geduld, Carolyn, *The production: A Calendar*. In: Schwam, S. 4.

¹²¹⁴ Vgl. ebd., S. 3-10.

¹²¹⁵ Vgl. Bizony, Piers, *Shipbuilding*. In: Schwam, S. 44.

¹²¹⁶ Vgl. ebd., S. 46.

¹²¹⁷ Vgl. mit Playboy Interview, wo Kubrick unter anderem die Probabilität von Leben auf anderen Planeten (S. 56), Atomenergie (S. 52) und Kryogenik (S. 63) diskutiert.

In seiner technischen Perfektion wirkte der Film 1968 wie ein Herold und Vorschein der erwarteten Landung des Menschen auf dem Mond.¹²¹⁸ Da das geschichtlich Aktuellste in einem erweiterten Rahmen von mythischem und religiösem Symbolismus künstlerisch interpretiert wurde,¹²¹⁹ bleibt der Film dennoch, Jahre nach seiner Veröffentlichung und Jahre nach dem Millenniumsdatum seines Titels, (welches sich doch als nicht apokalyptisch erwiesen hat), immer noch relevant: Bis heute wissen wir immer noch nicht, was *Beyond the Infinite*¹²²⁰ liegt. Die Menschheit ist von der Odyssee im Weltall noch nicht zurück. Ihre Reise, die nach Neil Armstrongs bekannten Worten mit einem kleinen Schritt für den Menschen angefangen hat, steckt noch in den Kinderschuhen.

Der Mensch ist der Gegenstand des Mythos von 2001, das entspricht Campbells zweitem Kriterium für mythische Aktualität. Der Mensch aber nicht als psychologisches Subjekt und Individuum, sondern als Vertreter der Menschheit, in ihrer Reise durch Zeit und Welt-Raum zur Selbsterkenntnis. Diese muss jedoch in aufgeklärten Zeiten auch die Möglichkeit beinhalten, dass das biologische Leben und damit die Menschheit selbst nur *eine* Lebensform ist. Ältere Spezies zum Beispiel, die mittlerweile Materie und Energie beherrschen und sich zu puren Energie- und Geistwesen entwickelt haben, seien logisch nicht auszuschließen,¹²²¹ wie Kubrick in einem Interview vermutet. „The grandeur of space and the myriad mysteries of cosmic intelligence“¹²²² sind dem modernen, aufgeklärten Menschen zwar bewusst, aber im Wesentlichen unbekannt. Die moderne Erfahrung ist dementsprechend „die Verlorenheit im Raum“¹²²³, wie HANS-THIES LEHMANN beobachtet, und das hat der moderne Mensch mit dem vorwissenschaftlichen, mythischen Menschen im Grunde gemeinsam.

Kubricks Kino re-mythisiert den Menschen für den modernen Zuschauer (indem er den zukünftigen Menschen im Voraus mythisiert), und zwar dergestalt, „dass es die autoritative Übermacht des Raumes in Szene setzt“¹²²⁴ und dem Raum mehr Bedeutung zuschreibt als den menschlichen Handlungen.¹²²⁵ Das Weltall wird zum Ort der Mythologie,¹²²⁶ und es

¹²¹⁸ Vgl. Gilbert, James, Auteur with a capital A. In: Robert Kolker (Hrsg.), Stanley Kubrick's 2001: A space Odyssey, New Essays. Oxford 2006, S. 30.

¹²¹⁹ Vgl. ebd., S. 30.

¹²²⁰ Der Titel des vierten Teils des Films, im Deutschen als *Wiedergeburt (Jupiter and beyond the infinite)* übersetzt.

¹²²¹ Vgl. Interviews, Nordern, S. 50.

¹²²² Ebd., S. 49.

¹²²³ Lehmann, Hans-Thies, Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M. 1983, S. 588.

¹²²⁴ Ebd., S. 586.

¹²²⁵ Vgl. ebd.

ist, wie Lehmann meint, die Einbeziehung des Zuschauers in diesen Raum, die seine Bereitschaft produziert, sich emotional und kognitiv auf das Kunstwerk und seine Wirklichkeit einzulassen.¹²²⁷ Wie das Mittelmeer in der Odyssee, so wird das Weltall in *2001* als ein zur Entdeckung und Selbstentdeckung einladender mythischer Raum präsentiert, in dem die Menschheit, anders als Odysseus, den Rufen der Sirenen (des Monoliths) folgt und mithilfe der mythischen Wesen, die den mythischen Raum beleben, die nächste (ob es auch die ultimative ist, bleibt unklar) Evolutionsstufe erreicht. Dave Bowman wird als Sternenkind wiedergeboren, und mit ihm geht auch die Übermenschheit auf. Der Weltraum-Embryo mit den überdimensionalen Augen in der Endsequenz zwingt, durch die Identifizierung mit der Kamera, zur „Identifizierung des Zuschauers mit sich selbst, als Akt der Wahrnehmung“.¹²²⁸ Die Wirkung des Kinomythos¹²²⁹ auf den Einzelnen ist das Gefühl einer epischen Dimension, bescheidener und gleichzeitig großartiger Teil eines universellen Kontinuums von Zeit, Raum, Materie und Energie zu sein.

Wenn wir uns nun dem Inhalt des Kinomythos zuwenden, wird ein Netzwerk von miteinander verflochtenen Mythen, Symbolen, philosophischen Ideen, wissenschaftlichen Theorien und Spekulationen sichtbar¹²³⁰: Der tragende Mythos ist Odysseus, der durch seine Kompetenz, Intelligenz und Entschlossenheit sowie durch die Hilfe von Athena allein die mythischen Ungeheuer und die Hindernisse, die ihm die Götter in den Weg stellen, überlebt und nach zehnjähriger Reise nach Hause zurückkehrt.¹²³¹ Auf dieser Grundlage kann eine Reihe von Symbolen und Ereignissen des Films interpretiert werden: So zum Beispiel der Computer HAL als Athena oder/und der Zyklop-Polyphem. Der Mythos des Halbgottes Prometheus, der der Menschheit das Feuer des Wissens schenkt, wird im Film durch die Funktion des Monoliths repräsentiert¹²³². Man findet Nietzsches Lehre vom Übermenschen, die dreimal an kritischen Stellen (nach

¹²²⁶ Vgl. Lehmann, H. T., *Die Raumfabrik*, S. 584.

¹²²⁷ Vgl. ebd., S. 580.

¹²²⁸ Vgl. ebd., S. 583.

¹²²⁹ Einen Kinomythos definiert Lehmann als „ein Bündel optischer Zeichen, die einen Raum konstituieren.“ (ebd., S. 579)

¹²³⁰ Dazu siehe: Kuberski, Philip, *Kubrick's Odyssey: Myth, Technology, Gnosis*. In: *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*. Volume 64, Number 3, Autumn 2008, S. 51-73.

¹²³¹ Kubrick beweist, dass der antike Mythos doch keinen abgenutzten Stoff darstellt und dass er für die narrative Kunst immer noch von Bedeutung ist.

¹²³² Je nach mythologischem Kenntnisstand und Phantasie des jeweiligen Zuschauers sind weitere Sichtweisen möglich. Die Verfasserin zum Beispiel sieht bei der Landung des Raumschiffs auf der Mondstation eine Sphinx-ähnliche Form, als doppelte Erinnerung an antike Zivilisationen wie die ägyptische einerseits und an das vom Menschen immer neu zu lösende Rätsel der thebischen Sphinx andererseits.

der Dunkelheit am Anfang, vor der Dunkelheit am Ende des Films sowie beim ersten Schritt des Affen/Menschen von geistiger Dunkelheit zu wissenschaftlicher Aufklärung) in Bild und Ton zitiert wird. Darwins Evolutionstheorie erkennt der Film zwar als wichtige Triebkraft auf der Erde an, kombiniert sie aber mit dem Glauben an die Möglichkeit externer Interventionen, die die langsamen, fast statischen irdischen Veränderungsprozesse beschleunigen sollen¹²³³.

2001 ist daher, um mit Lévi-Strauss zu sprechen, ein Produkt intellektueller Bastelei, die mythopoetisch funktioniert¹²³⁴ und so einen übergeordneten Mythos kreiert, der Marquards Plädoyer einer aufgeklärten, spezifisch modernen Polymythie¹²³⁵ entspricht. Die Aktualität des Mythos liegt auch darin, dass er in seiner Vielschichtigkeit partiellen und endgültigen Interpretationen widersteht, worauf Kubrick viel Wert gelegt hat:

„It’s not a message that I ever intend to convey in words. *2001* is a nonverbal experience; [...] I tried to create a visual experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophic content. [...] I intended the film to be an intensely subjective experience that reaches the viewer at an inner level of consciousness, just as music does; [...] You are free to speculate as you wish about the philosophical and allegorical meaning of the film [...] but I don’t want to spell out a verbal road map for *2001* that every viewer will feel obliged to pursue or else fear he’s missed the point.“¹²³⁶

Was Kubrick hier beschreibt, ist nichts anderes als Wagners Konzept der Gefühlwerdung des Verstandes.¹²³⁷ Der pluralistische Ideengehalt des Films wird nicht rational präsentiert, um vom Rezipienten ebenfalls rational wahrgenommen zu werden, sondern er soll die kulturell geprägte Oberfläche des Verstandes transzendieren und die emotionale Schicht adressieren,¹²³⁸ „the deepest fibers of one’s being“.¹²³⁹ Diese Zielsetzung wird unterstützt durch zwei Entscheidungen, die dem Film der Ästhetik des

¹²³³ Vgl. Gilbert, S. 31.

¹²³⁴ Vgl. Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, S. 29ff.

¹²³⁵ Vgl. Marquard, *Lob des Polytheismus*, S. 106.

¹²³⁶ Kubrick, *Interviews*, Nordern, S. 47f.

¹²³⁷ Vgl. Kapitel II, 3.1.1.

¹²³⁸ Im Interview mit Gelmis heißt es: „*2001*, like music, succeeds in short-circuiting the rigid surface cultural blocks that shackle our consciousness to narrowly limited areas of experience and is able to cut directly through to areas of emotional comprehension.“ (Kubrick, *Interviews*, Gelmis, S. 90)

¹²³⁹ Ebd., S. 48.

Stummfilmes näher brachten¹²⁴⁰: Einerseits wird das Sprachliche in einer Gesamtdauer von 2 Stunden und 40 Minuten auf insgesamt nur 40 Minuten Dialog reduziert, der – mit den Ausnahmen von Floyds Tochter und HALs Schwanenlied – emotionslos ist und, wie Michel Chion beobachtet, verglichen mit der Immensität der kosmischen Kulisse, unbedeutend erscheint.¹²⁴¹ Andererseits wird der emotionale Effekt des Visuellen durch die Addition der Musik intensiviert, im Sinne von Chions Begriff von ‚added value‘. Der Ton des gesamten Filmes wird bereits in den ersten Momenten angegeben, wenn Bild und Musik langsam aus dem Nichts und der Dunkelheit erwachen, der Ring-Ouvertüre ähnlich.

Die Präsenz der Musik in *2001* ist so imposant und bedeutungsvoll, dass man von einer bewussten Musikalisierung des Mythos sprechen kann. Die Affinität zwischen Mythos und Musik, die schon Wagner, wie Lévi-Strauss beobachtete, gesehen hat¹²⁴², ist auch Kubrick bewusst. Nach ADORNO/EISLER hat das Hören im Vergleich zum Sehen eine archaische Qualität behalten. „Darum“, schreiben sie in *Komposition für den Film*, „wohnt der akustischen Wahrnehmung als solcher unvergleichlich mehr als der optischen ein Moment von altertümlicher Kollektivität inne.“¹²⁴³ Kubrick nutzt diese Eigenschaften der Musik aktiv, um seiner Zielsetzung eines Werkes näher zu kommen, das das Bewusste durchbricht, und zwar auf innovative Weise: In *2001* bricht er mit den Vorurteilen und schlechten Gewohnheiten, die Adorno/Eisler in der klassischen Filmmusik erkennen¹²⁴⁴, und die Claudia Gorbman als die sieben Prinzipien des klassischen Hollywood-Filmes zusammengefasst hat: „invisibility“, „inaudibility“, „signifier of emotion“, „narrative cueing“, „continuity“, „unity“ sowie ein gerechtfertigter Verstoß gegen die Regeln.¹²⁴⁵

Mit der Ablehnung der für den Film komponierten Musik Alex Norths wird Kubricks radikale Distanzierung von der Norm der Filmmusik bestätigt, deren Funktion, ganz in der Tradition Wagners, meist darin besteht, das Narrative zu illustrieren und dessen Effekt zu intensivieren. Stattdessen gestaltet er den Soundtrack zum Film persönlich, als eine Kollage aus zehn präexistenten klassischen und zeitgenössischen Werken. Diese sind: *Also sprach Zarathustra* (Richard Strauss), *An der schönen blauen Donau* (Johann Strauß), *Atmosphères* (György Ligeti), *Aventures* (György Ligeti), *Adagio* aus der *Gayane Ballettsuite* (Aram Khachaturian), *Daisy Bell* (Harry

¹²⁴⁰ Vgl. Gilbert, S. 35.

¹²⁴¹ Vgl. Chion, Michel, Kubricks Cinema Odyssey. London, British Film Institute 2001, S. 128.

¹²⁴² Vgl. Kapitel II, S. 123.

¹²⁴³ Adorno, Theodor W./Eisler Hans, *Komposition für den Film*. Hamburg 1996, S. 41.

¹²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 19-37.

¹²⁴⁵ Gorbman, Claudia, *Unheard melodies: Narrative Film Music*. London 1987, S. 73.

Dacre), *Happy birthday to you* (Mildred J. Hill), *Jazzy melody* (Sidney Torch), *Lux aeterna* (György Ligeti) und *Kyrie* aus dem *Requiem für Sopran, Mezzosopran, zwei gemischte Chöre und Orchester* (György Ligeti).¹²⁴⁶ Diese Mischung aus Klassik und neuer Musik benutzt Kubrick gewagt und ganz unabhängig von externen Regeln, um seine mythische Orientierung zu unterstützen: Mal leitmotivisch, wie bei Strauss' *Also sprach Zarathustra*, ein deutlich philosophisch gefärbtes Musikstück, das sofort kulturelle Konnotationen aktiviert¹²⁴⁷, um die großen Evolutionsmomente der Menschheit zu begleiten und den Zuschauer zu integrieren; mal kontrapunktisch zum Visuellen, wie beim ebenfalls Assoziationen weckenden *Donauwalzer* als schockierende,¹²⁴⁸ überraschende Untermalung eines hochtechnischen Bildes, des Weltraumballetts¹²⁴⁹ der Raumschiffe; mal begeht er unbekümmert die Kardinalsünde der Beziehungslosigkeit,¹²⁵⁰ wie etwa bei Khachaturians introvertierten *Adagio* für die sonst energiegeladene Joggingszene Frank Pooles, die so einem indifferenten kosmischen Hintergrund eingeschrieben wird¹²⁵¹; mal kombiniert er *gleichzeitig* diegetische und nicht-diegetische Funktionen der Musik, wie bei *Kyrie* als die wissensvolle Stimme des Monoliths¹²⁵² einerseits und als zentrales musikalisches Thema des Unerklärbaren andererseits. Die Mikropolyphonik des Stückes sorgt für eine mystische Atmosphäre,¹²⁵³ während metaphysische Konnotationen auch aus dem Bekenntnis stammen, dass das Stück in ein Requiem gehört und somit, als Teil einer Totenmesse, das Todesmotiv in

¹²⁴⁶ Vgl. Sperl, Stephan, Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks. Würzburg 2006, S. 108. Das Stück Daisy Bell wurde in der Deutschen Fassung durch Franz Wiedemanns *Hänschen klein* ersetzt.

¹²⁴⁷ Vgl. Gorbman, Ungheard melodies, S. 30.

¹²⁴⁸ Vgl. Paulus, Irena, Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968). In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 40, No. 1 (Jun., 2009), S. 117f.

¹²⁴⁹ Vgl. Sperl, S. 110.

¹²⁵⁰ Vgl. Adorno/Eisler, S. 104

¹²⁵¹ Musik, die sich auf das Bild nicht bezieht, nennt Chion „unempathetic.“ Ihre Funktion erklärt er wie folgt: „This juxtaposition of scene with indifferent music has the effect not of freezing emotion but rather of intensifying it, by inscribing it on a cosmic background.“ (Chion, Audio-Vision, S. 8)

¹²⁵² Vgl. Paulus, S. 108.

¹²⁵³ Über die allegorische Dimension des Konfliktes zwischen individueller Stimme und Mehrstimmigkeit im *Kyrie* schreibt Eric Drott: „The long-standing, mythopoetic status attached to the human voice as a marker of (self-)presence within the Western art music tradition—and within Western metaphysics more generally—is crucial in this regard. The curious status of the individual vocal parts in the *Kyrie*, simultaneously present and absent, cannot help but assume a symbolic charge for listeners steeped in this tradition's aesthetic and philosophical discourses.“ (Drott, Eric, Lines, Masses, Micropolyphony: Ligeti's *Kyrie* and the „Crisis of the Figure“. In: Eric Drott, Perspectives of New Music, Vol. 49, No. 1 (Winter 2011), S. 8f.)

sich birgt¹²⁵⁴ (der Tod des Menschen für den Übermenschen?); ultimativ wird Kubrick durch seine Soundmontage sogar zu einer Art Mitkomponist¹²⁵⁵, am deutlichsten bei der Montage von drei Stücken neuer Musik (Ligeti's *Kyrie*, *Atmosphères*, *Aventures*) im Teil „Jupiter and beyond the infinite“, zum „Ausdruck des Fremden, Unbetretenen“.¹²⁵⁶

In ihrer unkonventionellen Beziehung zum Visuellen, in ihrem unentschiedenen Pendeln zwischen nicht-diegetischer und diegetischer Funktion, in ihrer Unabhängigkeit vom Sprachlichen und Spezifischen¹²⁵⁷ sowie aufgrund der thematischen Konnotationen der präexistenten Stücke¹²⁵⁸ öffnet sich die Musik für unterschiedliche Interpretationen und wird zum Hauptträger der Vision Kubricks: einer „subjective experience which hits the viewer at an inner level of consciousness, just as music does, or painting“.¹²⁵⁹ Chion spricht sogar vom „superimposing of music on to images“¹²⁶⁰, und dieses Primat der Musik hat 2001 mit Wagners Musikdrama gemein. Vergleicht man den Soundtrack des Films mit Wagners Musik im *Ring*, stößt man auf die schwer zu übersehende Tatsache, dass Kubricks Soundtrack aus etwas besteht, wogegen sich Wagner gewehrt hat: aus Glanzstücken.¹²⁶¹ Dies entkräftet dennoch die mythische Dimension der Musik nicht – und hier wird ein wichtiger Aspekt der Wagnerschen Tradition revidiert. Anstelle der unendlichen Melodie tritt bei Kubrick ein durch Filmschnitt bewusst als unterbrochen gestalteter „sonic flow“¹²⁶², der mit Musik, Ton und sogar mit kompletter Stille spielt. Man könnte sagen, er hält mit der brüchigen, aber dennoch zur Einheit tendierenden aufgeklärten Polymythie des Filmes Schritt und begleitet den Zuschauer durch den ganzen Film. Er beginnt mit Ligeti's minimalistischen *Atmosphères* beim schwarzen, evolutionsschwangeren Nichts des Vorspiels, das als Vorahnung fungiert und an die Weltgenese aus der Dunkelheit und aus dem Es-Dur-Akkord in Wagners Ring-Ouvertüre erinnert. Er kulminiert in der Sternentor-Sequenz, in der IRENA PAULUS eine von Kubrick bewusst eingesetzte musikalische Entwicklung analog zur Entwicklung des gesamten Films sieht:

¹²⁵⁴ Vgl. Sperl, S. 119.

¹²⁵⁵ Vgl. Paulus, S. 109.

¹²⁵⁶ Adorno/Eisler, S. 62.

¹²⁵⁷ Vgl. Sperl: „Die in 2001: A space Odyssey sparsam eingesetzten Dialoge werden niemals durch Musik gestört.“ (Sperl, S. 129)

¹²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 119.

¹²⁵⁹ Kubrick, Interviews, Gelmis, S. 90

¹²⁶⁰ Chion, Audio-Vision, S. 71.

¹²⁶¹ Vgl. Kapitel II, 2.2.1.

¹²⁶² Vgl. Chion, Audio-Vision, S. 45.

„The result is the music which is actually transformed to sound/noise (despite the tendency of transforming music to sound in the *Requiem* and *Atmospheres*, they are still perceived as music). The progression is finished: music as sound (the *Requiem*) – music as sound and noise (*Atmosphères*) – sound (*Aventures*). The progression is almost equal to Kubrick's elimination of space and time where the end result is – nothingness? Creation?“¹²⁶³

Im perfekten Kristallbild¹²⁶⁴ der Zimmersequenz, wo Erinnerungen und Zeitebenen zusammenkommen, wird dann der akustische Strom langsam ausgeblendet, bis zur kompletten Stille – unterbrochen nur durch den Weltatem. Nach dem letzten Ausatmen und den musikalisch vorbereiteten Tod des Fürsprechers der Menschheit, Dave Bowmans, kommt der Neuanfang: Die zyklische Wiederkehr des *Zarathustra*-Themas, das auch den Triumph des nietzscheanischen Gedankens der ewigen Wiederkehr bejaht. Unter der Musik Strauss' erscheint der Fötus, selbst wie ein Riesenplanet, als „the perfect expression of the alignment of earth, the sun, and the moon – the voice of the universe itself, the will that moves through all forms toward a final realization of transcendence“.¹²⁶⁵

3.3. Die Wort-Ton-Bild-Relation. Fallstudie: *The Tree of Life*

An impressionistic story of a Midwestern family in the 1950's, the film follows the life journey of the eldest son, Jack, through the innocence of childhood to his disillusioned adult years as he tries to reconcile a complicated relationship with his father (Brad Pitt). Jack (played as an adult by Sean Penn) finds himself a lost soul in the modern world, seeking answers to the origins and meaning of life while questioning the existence of faith.¹²⁶⁶

¹²⁶³ Paulus, S. 114.

¹²⁶⁴ Die irreduzible Essenz der Krystallbilder, die verschiedene Elemente besitzen können, besteht nach Deleuze „in der unteilbaren Einheit eines aktuellen und »seines« virtuellen Bildes.“ (Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 108) „Folglich“, führt er fort, „ist es notwendig, daß das Bild gegenwärtig und vergangen ist, noch gegenwärtig und schon vergangen, beides zur gleichen Zeit. Wenn das gegenwärtige Bild nicht gleichzeitig schon vergangen wäre, dann würde die Gegenwart niemals vergehen. Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist. Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und *seine* zeitliche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild.“ (ebd., S. 108f.)

¹²⁶⁵ Kuberski, Philip, *Kubrick's Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*. London/New York 2012, S. 105.

¹²⁶⁶ Zusammenfassung des Films. In: *The Tree of Life Press Kit*. Zugänglich unter: www.festival-cannes.fr und 2011.poff.ee/ (Letzter Besuch Frühling 2017), S. 2.

The Tree of Life (2011), Terrence Malicks fünfter Spielfilm, ist ein filmisch erzählter Mythos um die grundsätzliche Einheit von Leben, Zeit, Wissen und Sein im Universum. Die Elemente dieser Einheit werden mit dem in vielen Mythologien zu findenden Archetyp des Weltenbaumes als *axis mundi* und Vermittler zwischen Unterwelt, Erde und Himmel symbolisiert,¹²⁶⁷ der schon im Filmtitel präsent ist. Außerdem werden im Film zwei wissenschaftliche Mythen adaptiert, die Big-Bang-Theorie¹²⁶⁸ einerseits und Darwins Evolutionstheorie¹²⁶⁹ andererseits. Schließlich wird indirekt der Ödipusmythos zitiert, wie er durch Freuds Verständnis zum Zentralelement des „Mythos“ der klassischen Psychoanalyse wurde.¹²⁷⁰ Aufgrund seiner spektakulären kosmischen Bilder, der ausschlaggebenden Rolle der Musik und seiner mythopoetischen Orientierung, die sich durch Bild und Musik entfaltet und die ebenfalls schon im Titel explizit wird, wird der Film oft mit Kubricks *2001* verglichen.¹²⁷¹ Diesmal mit realistischen Bildern einer durch Mikroskop und Teleskop erweiterten Wirklichkeit, die der realistischen Natur des Filmmediums treu bleiben. Malick konstruiert ein philosophisches Werk universeller Relevanz, in dem man Heideggers Gedanken über das Sein im Rahmen der Zeitlichkeit erkennen kann.¹²⁷² In ihm trifft man alle thematischen und stilistischen Hauptelemente, die seine Filme kennzeichnen: Komplexe Erzählerstimmen, wohlüberlegter diegetischer und nicht-diegetischer Ton, Kontrast zwischen Natur und Zivilisation vermittelt imposanter Bilder, eine große Zahl visueller Symbole¹²⁷³ und häufige Rückblenden¹²⁷⁴.

¹²⁶⁷ Vgl. mit Trisha Lepps Eintrag: „Trees“. In: Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Cultures. Hrsg. von Mariko Namba Walter/ Eva Jane Neumann Fridman. Santa Barbara 2004, Bd. 1, S. 264-164.

¹²⁶⁸ Vgl. Sterritt, David, Days of Heaven and Waco: Terrence Malick's *The Tree of Life*. In: Film Quarterly, Vol. 65, No. 1 (2011), S. 56.

¹²⁶⁹ Vgl. Plate, S. Brent, Visualizing the Cosmos: Terrence Malick's Tree of Life and Other Visions of Life in the Universe. In: Journal of the American Academy of Religion, Bd. 80, No. 2, Oxford University press 2012, S. 532ff.

¹²⁷⁰ Vgl. Sterritt, S. 56.

¹²⁷¹ Vgl. z.B. Plate, S. 528-530 und Hillman, Roger, Malick's Music of the Spheres: The Tree of Life (2012). In: Screening the Past No. 35 (2013), online: <http://www.screeningthepast.com> (Letzter Besuch: Frühling 2017) Tatsächlich, für die Spezialeffekte arbeitete Malick mit Douglas Trumbull, der auch in *2001* dabei war. (vgl. The Tree of Life Press Kit, S. 9)

¹²⁷² Vgl. Woessler, S. 147.

¹²⁷³ Vgl. Tucker, Thomas Deane/Kendall, Stuart (Hrsg.), Terrence Malick: Film and Philosophy. New York/London 2011, Introduction, S. 7.

¹²⁷⁴ Vgl. Davies, David, Terrence Malick. In: Livingston/Plantinga, S. 576.

Neben dieser autoritären Präsenz des Regisseurs, verfügt der Film über alle weiteren Kennzeichen, um als Kunstfilm kategorisiert zu werden: unkonventioneller Umgang mit dem Narrativ und den Konzepten von Zeit und Raum, langsame Handlung und Akzentuierung der Psychologie der Charaktere, Präsenz einer überempfindlichen Zentralfigur sowie ein vieldeutiges Ende.¹²⁷⁵ Wesentlich mehr Sprache als sein ‚prototypischer‘ Vorgänger in Gestalt von Kubricks *2001* einsetzend, ist *The Tree of Life* ein perfektes Beispiel des von Chion konzeptualisierten dezentrierten Sprechfilms als polyphonisches Kino. Und es ist die elaborierte Verflechtung von Bild, Sprache, Musik und Ton, ihre „Synchresis“ und Interaktion mit dem Narrativ¹²⁷⁶, die ihn zu einem filmischen Gesamtkunstwerk machen, wie auch DAVID STERRIT behauptet:

„Malick approaches the *Gesamtkunstwerk* ideal via his truly Wagnerian orchestration of framing and composition in conjunction with poetic language and dialogue, verbal and gestural performance, source music and underscoring, costume, architecture, and decor.“¹²⁷⁷

Malicks Wagnersche Orchestrierung ist ein Film, dessen audiovisuelle Wirkung sich am besten im Kino und im Riesenformat entfaltet. Er ist, so wie alle Malick-Filme, „a theatrical medium, intended for magnified projection with multichannel sound“¹²⁷⁸, wie LLOYD MICHAELS kommentiert. Eine erste, noch immaterielle und metaphorische Begegnung von Wort und Bild vollzieht sich, wie bei jedem Film, schon in der Vorproduktionsphase mit der Vorvisualisierung des Drehbuchs. Im Fall von *The Tree of Life* war das die verarbeitete und erweiterte Version des früher geschriebenen Drehbuchs für das Filmprojekt „Q“, das die Ursprünge des Lebens behandeln sollte und das sich eher durch „pages of poetry, with no dialogue, glorious visual descriptions“¹²⁷⁹ auszeichnete. Douglas Trumbull, der für die Spezialeffekte von *The Tree of Life* zuständig war und schon damals, beeindruckt vom kreativen Potenzial des Drehbuchs, Malick beraten hatte,¹²⁸⁰ berichtet von den Sitzungen mit Malick, bei denen sie versucht haben, eine visuelle Darstellungsmöglichkeit des sprachlich dargestellten Universums zu finden: „We talked about doing many of the inter-

¹²⁷⁵ Vgl. Bordwell, *Art Cinema*, S. 717-722.

¹²⁷⁶ Hillman, (online).

¹²⁷⁷ Sterritt, S. 56.

¹²⁷⁸ Michaels, Lloyd, Terrence Malick. Urbana and Chicago, IL 2009, S. 3.

¹²⁷⁹ Vgl. Sterritt, S. 54.

¹²⁸⁰ Vgl. *The Tree of Life* Press Kit, S. 9.

galactic effects he wanted the way that we did things many, many years ago – using water and paint and high-speed cameras“.¹²⁸¹

Bei der Planung der Mise-en-scène treffen sich zum ersten Mal das Sprachliche und das Visuelle: Jack Fisk, der Produktionsdesigner, musste, wie er erzählt, aus einer Drehbuchvorlage von 20 Seiten eine kleine texanische Stadt der fünfziger Jahre erschaffen, die unspezifisch, zeitlos und wie eine Kindheitserinnerung wirken sollte.¹²⁸² Dabei waren, der Vision und dem Naturalismus des Drehbuchs entsprechend, ihm Licht, Farbe und Natur am wichtigsten: „The sets are more about color and light than anything substantive. Color and texture are what the camera sees, and since Terry did not light the sets, the colors became very important.“¹²⁸³ Die Kostümdesignerin Jacqueline West erklärt ihre Entscheidungen mit Bezug auf die im Drehbuch entwickelten Charaktere:

„For Jessica, her clothes are classic and simple to allow her character to shine through. For Brad [...] I felt that in all the rigidity of his character, there was still a soft side that should come through in his wardrobe. But he has to be intimidating to the boys, so he’s always in a suit. He never really undresses or exposes his inner self to his children.“¹²⁸⁴

Ihr visuelles Konzept für die ganze Familie lautet:

„The palette of the family is soft and almost sepia-toned, like a photograph, but Jack became an architect with very sharp lines in his life. I felt that a black suit created the right contrast to the earthy tones of his memories“.¹²⁸⁵

In der Phase der Produktion wird die Verflechtung der Medien am Drehort weitergeführt. Dort bleibt der Kameramann,¹²⁸⁶ Emmanuel Lubezki, mit seiner Kameraführung dem Bedürfnis treu, Handlung und Dialog darzustellen, gleichzeitig aber integriert er in seinen Einstellungen Elemente, die zu organischen Bildeinheiten führen, statt funktionale Sequenzen zu schaffen, die nur das Narrativ unterstützen:

¹²⁸¹ The Tree of Life Press Kit, S. 9.

¹²⁸² Ebd., S. 12.

¹²⁸³ Ebd.

¹²⁸⁴ Ebd., S. 14.

¹²⁸⁵ Ebd., S. 9.

¹²⁸⁶ Im Sinne des ‚Director of Photography‘.

„As he had done before with Malick, Lubezki focused not at all on typical master shots or coverage, but rather on the sheer expression of emotion through organic images and perpetual motion. He did so by feeling his way into the shots, using natural lighting and handheld cameras, and following the sun, the wind, the trees and his instincts as much as the dialogue or action.“¹²⁸⁷

Die meisten Szenen wurden unter freiem Himmel gedreht, mit natürlichem Licht und viele davon in den ersten Momenten nach dem Sonnenuntergang, wo das Licht, wie Malick meint, eine magische Qualität habe.¹²⁸⁸ Am Filmset als Ort der eigentlichen Vergegenwärtigung des Drehbuchs wird auch das Schauspiel (als Rede und Körperpräsenz) in die Mise-en-scène integriert und somit zum Bild. Produzent Grant Hill spricht zum Beispiel von der ausschlaggebenden Rolle der fast wortlosen Darstellung Sean Penns:

„Sean allows us through his performance, which has all to do with body language and very few words, an understanding of all that his character is feeling. Every sinew of Sean’s body created that performance. He provides a wonderful insight into the comparison of contemporary life with life in the 1950s which is pivotal for the film.“¹²⁸⁹

Darüber hinaus sei in der Schauspiel-Bild-Relation vieles durch Improvisation entstanden:

„Some of the most unique, moving and quite frankly stunning sequences in the movie come out of just witnessing these boys interact together, which has a quality on screen that I don’t think has been seen before“.¹²⁹⁰

Am Drehort schließlich – und das gilt nur für die Dialogszenen, deren Ton beibehalten und nicht nachträglich noch einmal im Studio aufgenommen wurde – bringt Malick auch Ton und Sprache in Berührung mit dem Bild: Es wird zum Beispiel berichtet, dass Schauspielerin Jessica Chastain ihren

¹²⁸⁷ The Tree of Life Press Kit, S. 11.

¹²⁸⁸ Vgl. Michaels, S. 9.

¹²⁸⁹ The Tree of Life Press Kit, S. 5.

¹²⁹⁰ Ebd., S. 8.

Sprechrhythmus verlangsamen musste, damit dieser der Kulisse der fünfziger Jahren entsprach.¹²⁹¹

In der Nachproduktion als dem eigentlichem Moment, „where the filmmaker's rhetorical or expressive talents take over from the partly unpredictable moment of recording and the completely unpredictable effects of projection“,¹²⁹² findet die endgültige Synthese aller Elemente statt. Der Film wird symphonisch strukturiert durch die Montage von vier Einheiten, die verschiedenen Zeit- und Raumdimensionen entsprechen und die sich durch ihre visuelle Identität klar voneinander unterscheiden lassen.

Die Gegenwart, die Welt des erwachsenen Jack in der modernen Großstadt Houston, wird wenig entwickelt und nur fragmentarisch repräsentiert durch eine Mise-en-scène, die geometrische Formen, scharfe Linien und eine begrenzte Farbpalette in Blautönen benutzt, mit minimalistischer, fast abwesender Musikbegleitung, eindringlichen Raumklängen und nur wenigen Dialogen.

Dieser wird die Vergangenheit gegenübergestellt. Die Erinnerungen Jacks von seiner Kindheit und seiner Familie nehmen als Rückblenden den größten Teil des Films ein. Sie werden in all ihrer menschlichen Realität präsentiert durch das ganze Farbspektrum in niedriger Sättigung, die für eine das Ferne idealisierende Stimmung sorgt. Objekte, Natur, Gesichtsausdrücke, Handlungen, Dialogszenen, Lebenssituationen und Emotionen werden begleitet von einem ebenso reichen Spektrum an Musik. In einer poetischen dreizehn Minuten langen Sequenz wird die Entwicklung der Familie bemerkenswert zusammengefasst: Meilensteine des Lebens wie die Schwangerschaft, die ersten Schritte, die ersten Worte, der erste wahrgenommene Schmerz, die Ankunft eines Geschwisterkindes, die Entdeckung der Kunst, das Lernen moralischer Regeln, aber auch das Pflanzen eines Baums werden mit drei aufeinander aufbauenden Musikstücken¹²⁹³ unterlegt, mit nur kurzen Zwischenpausen, die diegetische Babyklänge und wenige Worte hören lassen. Und obwohl sie alltäglich sind, evozieren die Bilder gleichzeitig „ein Mehr an Bedeutung. Statt den Blick auf eine objektiv erfahrbare und ergründbare Welt zu lenken, verlagert Malick die Aufmerksamkeit auf unsichtbare Kräftefelder in dieser Welt.“¹²⁹⁴ In der

¹²⁹¹ The Tree of Life Press Kit, S. 6f.

¹²⁹² Andrew, Dudley, *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*. West Sussex 2010, S. 50.

¹²⁹³ Die Stücke sind: *Siciliana da antique danza ed arie suite III* (Ottorino Respighi), *Hymn to Dionysus* (Gustav Holst), *My country – Vltava* („Die Moldau“, Bedrich Smetana), und sie werden kombiniert mit Teilen des Originalstückes *Circles* (Alexandre Desplat). (vgl. The Tree of Life Press Kit, S. 41)

¹²⁹⁴ Bleek, Jennifer, Terrence Malicks Spielfilmdebüt BADLANDS und die Musik von Carl Orff. Interferenzen visueller und klanglicher Materialität und ihre signifikative Funktion im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 2, 2008, S. 31.

flüssigen Smetana-Subsequenz und der Kopplung von Kamerabewegung, Menschenbewegung und Musikbewegung, findet man, wie HILLMAN beobachtet, ein exzellentes Beispiel dafür, dass die Musik zum Wesen des Films gehört und nicht auxiliar oder übergeordnet ist:

„The camera is completely infected by the flow of the music, and the fluidity of the camerawork is closer to a genre with a very different kind of music, the musical. Such a normally unlikely parallel again implies that music is at the core of this film, not peripheral or superimposed. Simultaneously, the camera respects the musical flow, and its mobility forgoes zooms. That more natural, seamless quality is an equivalent to the extended, non-edited excerpts from classical music; for its part, the musical flow becomes an acoustic Steadicam.“¹²⁹⁵

In einer dritten Einheit wird die Urgeschichte der Menschheit repräsentiert, als kosmische Projektionsfläche der Privatgeschichte. Die Kosmogonie aus Energie, dem Urkeim des Baumes, und das Wachstum der Äste, die Entstehung der Erde, die Formung des Lebens und seine Evolution vom ersten Mikroorganismus bis zum Menschen, die man aber auch als eine Metapher für die menschliche Reproduktion betrachten kann, werden auf fünfzehn Minuten verdichtet: impressionistische und expressionistische Bilder, die mal an William Turners Aquarelle, mal an Jackson Pollock und mal an das innere des menschlichen Organismus erinnern, sowie spektakuläre Naturbilder und computergenerierte Wesen werden mit explosiven Naturklängen und mit einer Kollage von Musikstücken unterlegt¹²⁹⁶, deren langsames Tempo und Spiritualität die metaphysische Langsamkeit und Weisheit der kosmischen Prozesse ausdrückt. Die Ton- und Farbenpoesie wird durch das poetische, geflüsterte Voiceover ergänzt und sparsam an drei Stellen eingesetzt: Die archetypische Mutter und ihre archetypisch menschlichen Fragen – „Lord... Why? Where were you? Did you know? Who are we, do you? Answer me...” – werden durch das von einer weiblichen Stimme und in Crescendo wiederholt gesungene Wort *Lacrimosa* getröstet. Ihr dringender Ruf „We cry to you... My soul... My son... Hear us...” wird in das visuelle Crescendo eines Wasserfalls, ein Lieblingsmotiv Malicks, übersetzt. Ihre Worte „Life, my life... I search for

¹²⁹⁵ Hillman, (online).

¹²⁹⁶ Die zitierte Musikstücke sind: *Lacrimosa 2* (Zbigniew Preisner), *Troops Advance in Grass* (Francesco Lupica und Lee Scott), *Ascending and Descending* (David Hykes), *Resurrection in Hades* (John Tavener), *Morning Prayers* (Giya Kancheli), *Requiem Op. 5* (Grande Messe des Morts): 7. *Domine Jesu Christe* (Hektor Berlioz) (vgl. The Tree of Life Press Kit, S. 40f.)

you. My hope... My child...“, verbunden mit dem Anblick eines Planeten, geben schließlich eine Vorahnung der Geburt und der Privatgeschichte im Rahmen des kosmischen Seins. Die *Lacrimosa*-Sequenz könnte als ein filmisches Äquivalent für Wagners „dichterisch-musikalische Periode“¹²⁹⁷ betrachtet werden: Eine in der Postproduktion zusammengesetzte dichterisch-bildlich-musikalische Periode, deren Komponenten, Chions Synchresis-Begriff nach, untrennbar voneinander abhängig sind. Es handelt sich dabei um eine rein optische und akustische Situation,¹²⁹⁸ deren Einbettung im Narrativ nach dem Verlust eines Kindes eine fühlbare Funktion hat: „etwas begreifbar zu machen, [...] etwas Untragbares und Unerträgliches, [...] etwas, was zu gewaltig, zu ungerecht, aber manchmal auch einfach zu schön ist [...]: eine übermächtige Schönheit, wie ein stehender Schmerz.“¹²⁹⁹

Eine vierte Einheit befindet sich zwischen Zeit- und Raumebenen: Es ist die mythische Dimension, in der alles rein und hell ist, in der die Kinder zur Welt gerufen werden und alle Lebenserfahrungen und Erinnerungen einen ultimativen existenziellen Sinn erhalten. In der *Mise-en-scène* korrelieren Felsen, Wälder, Höhlen sowie Stücke archaischer Architektur, Treppen und Gebäude, aber auch umgedrehte Kinderzimmer unter dem Wasser, Orte und undefinierbare Nicht-Orte¹³⁰⁰ wie in einem Traum. Die Kostüme der Wesen, die zu dieser Welt gehören, sind hell und luftig. Die Bewegungen sind langsam und flüssig, expressiv wie im Tanz. Die Sprache wird nicht benötigt, weil die mythische Weisheit selbst Logos ist.

Diese Welt zeigt Zugangsfenster im ganzen Film und im ganzen ‚wirklichen‘ Leben für diejenigen, die sie sehen wollen: Symbole wie das Wasser, die Bäume, die durch die Äste scheinende Sonne, Vögel und Tiere sind visuelle Ahnungs- und Erinnerungsmotive für die Existenz dieser Dimension. Durch ihre Wiederholung fungieren sie sowohl für den Film als auch für das Konzept der Einheit des Seins als „Bänder des Zusammenhangs“¹³⁰¹. In der Schlusssequenz kulminiert endlich diese Dimension, die alles andere beinhaltet. Der Zuschauer wird langsam hingeführt. Der erwachsene Jack entflieht der Stadt und seinem Alltag, geht durch das antike Tor und beide, er und der Zuschauer, öffnen sich der archaischen

¹²⁹⁷ Vgl. Kapitel III, S. ?

¹²⁹⁸ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 13.

¹²⁹⁹ Ebd., S. 32.

¹³⁰⁰ Vgl. mit Marc Augés Begriff des Nicht-Ortes: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ (Augé, Marc, *Nicht-Orte*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München 2011, S. 84)

¹³⁰¹ Wagner, (Anm. 695).

Perzeption, als Voraussetzung der Transzendenz.¹³⁰² Bilder aus der Kosmogonie führen zu ungeheuren, zeitlosen Orten unter Wasser und im Weltall, während das letzte Stück einer Totenmesse, Berlioz' *Agnus Dei*, erklingt und der Bruder sagt: „Follow me“. Jack folgt seinem Jungen selbst durch den Nicht-Ort der Wüste zum mythischen Ort am Meer, wo unter der scheinenden Sonne alle Ebenen des Seins in einem perfekten Deleuzeschen Zeit-Bild zusammenkommen, wie in einem Palimpsest von Personen, Orten, Relationen und Identitäten,¹³⁰³ an Nietzsche erinnernd:

„Und in jedem Ring des Menschen-Daseins überhaupt giebt [es] immer eine Stunde, wo erst Einem, dann Vielen, dann Allen der mächtige Gedanke auftaucht, der von der ewigen Wiederkunft aller Dinge – es ist jedesmal für die Menschheit die Stunde des Mittags.“¹³⁰⁴

Der verlorene Bruder wird aus der Welt der Toten gerufen, ein erstes Crescendo der Musik wird mit einer Riesenwelle übersetzt, hinter der das Wiedersehen der Familie und die Versöhnung des Lebens und aller Schicksale steht. Der Bruder wird zum ewigen Leben erlöst, durch die Tür des Familienhauses, in einem an Werke René Magrittes¹³⁰⁵ erinnernden surrealistischen Filmbild. Die Sequenz kommt zum Schluss mit sanften ballettähnlichen Bewegungen. Wir hören die Geigen-Arpeggien, imposante Tympana und das chorale „Ave“ wiederholt. Unter der scheinenden Sonne, spricht die Mutter, bald diegetisch, bald im Voiceover die letzte Worte: „I give him to you. I give you my son.“

Die vier Welten oder vier Ebenen der Zeitlichkeit – die gelebte, die erinnerte, die ewige und die mythische – werden in der Montage zu einem poetischen Zeit-Bild meisterhaft verflochten.¹³⁰⁶ Über die Kontinuität der Medien soll das Konzept der eigentlichen Kontinuität von Raum, Zeit,

¹³⁰² Vgl. Michaels: „Malick seems a stubbornly romantic artist in depicting the isolated individual's desire for transcendence amidst established social institutions, the grandeur and untouched beauty of nature, the competing claims of instinct and reason, and the lure of the open road.“ (S. 4)

¹³⁰³ Vgl. Augé: „Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spiegelung findet.“ (S. 83f.)

¹³⁰⁴ Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente* (1880-1882). Frühjahr-Herbst 1881, 11 [148]. In: KSA 9, S. 498.

¹³⁰⁵ Vgl. mit René Magrittes Bild *Der Sieg* (1939)

¹³⁰⁶ Vgl. mit der These Deleuzes: „die Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert uns folglich das Bild *der* Zeit. Demnach macht sie im Kino den Hauptvorgang aus.“ (Das Zeit-Bild, S. 53)

Sein und Nicht-Sein gezeigt werden: Verflechtung der Zeitebenen durch Rückblenden und Vorblenden, aber auch der extrafilmischen Zeitebenen durch die historischen und kulturellen Referenzen des breiten musikalischen Spektrums, das von François Couperin (Barock) über Hector Berlioz (Romantik) bis John Tavener (zeitgenössischer Eklektizismus) reicht¹³⁰⁷; Verflechtung der Emotionen durch die Präsenz der Musik, die mal homogenisierend wirkt¹³⁰⁸, mal im Narrativ integriert wird, um die Personen psychologisch zu charakterisieren¹³⁰⁹; Verflechtung der Ideen durch wiederholte visuelle (Signatur-)Motive sowie durch die Voiceover-Narration als meditative Dimension der inneren Rede.¹³¹⁰ „From the standpoint of eternity“, meint Sterritt, „Malick poetically suggests, the feeling of an instant and the meaning of a lifetime are interwoven parts of a seamless whole.“¹³¹¹ Und es ist dieses im Film sichtbare Konzept der Alleinheit, das eine letzte, unsichtbare, aber immer präsente Dimension ausmacht: die der Autorschaft. Wie alle Filme Malicks durchzieht „a stream of reflective thinking that stands apart from the action of the characters“¹³¹² auch *The Tree of Life*. Man könnte die audiovisuelle Signatur des Auteurs am Anfang und Ende des Films erkennen als Energie mit undefinierbaren akusmatischen Klängen,¹³¹³ aus der Ferne verbunden, ein Bild, das in seiner Ambiguität den Zuschauer zur Reflektion einlädt.

3.4. Immersion – Der Spielfilm im Kinoraum

Wie im vorherigen Kapitel gezeigt wurde, sah Wagner das Musikdrama erst in seiner Aufführung vervollständigt. Dafür hat er ein eigenes Theater entwerfen lassen, das durch sein Konzept und seine Architektur die Vermittlung des intellektuellen und affektiven Inhalts des Musikdramas fazi-

¹³⁰⁷ Vgl. Hillman, (online).

¹³⁰⁸ Vgl. Chion, Audio-Vision, S. 47.

¹³⁰⁹ So zum Beispiel in der Szene, in der Jacks Vater eine Bach-Fuge (aus der *Toccata und Fuge d-Moll* BWV 565) spielt und Jacks Konflikt zwischen Abneigung und Bewunderung sichtbar wird. Oder wenn Jack die Schallplatte berührt, die Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* spielt, als symbolischen Akt der Zerstörung der speziellen Verbindung zwischen seinem Vater und seinem Bruder über die gemeinsame Liebe zur Musik. (vgl. Hillman, online)

¹³¹⁰ Vgl. Sterritt zitiert nach Michaels, S. 9.

¹³¹¹ Sterritt, S. 55.

¹³¹² Davies, S. 576.

¹³¹³ Ton, dessen Quelle nicht sichtbar ist und daher ein reduziertes Hören favorisiert. (vgl. Chion, Audio-Vision, S. 32)

litieren sollte. Das Festspielhaus in Bayreuth wurde nach den Prinzipien der Simplizität und der Zweckmäßigkeit gebaut, und zwar nach zwei Zentralideen Wagners: zum einen, dass in einem *Theatron* „nur das Bedürfnis der Kunst Maß und Gesetz“¹³¹⁴ geben solle und dieses „für nichts Anderes berechnet ist, als darin zu *schauen* [meine Hervorhebung]“¹³¹⁵; zum anderen, dass das Musikdrama in seiner Bühnenrealisation „ersichtlich gewordene Taten der *Musik* [meine Hervorhebung]“¹³¹⁶ darstelle. Die nach dem Vorbild des Amphitheaters angeordneten Sitzplätze für eine optimale Sicht, die Dunkelheit des Raums, der abgedeckte Orchestergraben, den Wagner als den ‚technischen Herd der Musik‘ begriff, waren Erneuerungen, die die doppelte, audio-visuelle Natur des Werkes optimal zur Geltung bringen versuchten und beim Zuschauer ein immersives Erlebnis bewirken sollten. Mit dem Festspielhaus ist Wagner ein Proto-Kino gelungen,¹³¹⁷ das der heutigen Filmerfahrung im Kinosaal entspricht.

In gewisser Weise können wir behaupten, dass auch ein Spielfilm erst mit seiner Vorführung und Rezeption komplett realisiert ist: „Ohne die multi-immersiven Einlassungen auf ihn, ist“, wie CHRISTIANE VOOS beobachtet, „kein Film vollständig.“¹³¹⁸ Im digitalen Zeitalter kann ein Film in verschiedenen Konkurrenzmedien reproduziert werden: Die Formate reichen von der Imax-3D-Superlative, über den zum Familienleben verurteilenden Fernseher¹³¹⁹ und das Homecinema, bis hin zum Smartphone. Dabei ist die Möglichkeit der Einlassung auf den Film unterschiedlich, was in der Folge den Grad der Immersion bestimmt. Wenn wir aber, wie Kittler, den Spielfilm als „totale Macht“¹³²⁰ und die Filmwahrnehmung als „Simulakrum des Zentralnervensystems“¹³²¹ verstehen wollen, dann ist der Film auf eine optimale Vorführung angewiesen. Sie bestünde darin, die in der Produktion und Postproduktion bestimmten audiovisuellen Konfigurationen des Films optimal zur Geltung bringen und somit den emotionalen und intellektuellen Gehalt des Films so vermitteln zu können, dass sie die stärkste

¹³¹⁴ Wagner, (Anm. 774).

¹³¹⁵ Wagner, (Anm. 776).

¹³¹⁶ Wagner, (Anm. 380).

¹³¹⁷ Vgl. Smith: „When the moviehouse was thrust into darkness and the spectators stared forward at images produced by a "technical apparatus for projecting a picture" [...], Wagner's proto-cinematic theatrical vision was realized to an extraordinary degree.“ (S. 93)

¹³¹⁸ Voos, Christiane, Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung. In: IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Ausgabe 8 vom 01. 09. 2008, S. 14.

¹³¹⁹ Vgl. Barthes, Roland, Beim Verlassen des Kinos (1975). In: Ders., Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 2006, S. 377.

¹³²⁰ Kittler, Friedrich, Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993, S. 10.

¹³²¹ Ebd.

Anbindung des Zuschauers an den Film erlaubt. Solche Anbindung erfordert unbedingt das Großformat, und zwar im Kinoraum als Ort der *Immersion*. Ich möchte mich dabei von einem zum Trend gewordenen ‚immersion-cinema‘-Begriff distanzieren, dessen „dominant physicality restricts the nature of cinematic experience and deters the meaningful contemplation of film’s aesthetic and political implications in lived space“¹³²²; eher geht es mir um das neuartige Erlebnis, das ich gehabt habe, als ich neulich am Londoner BFI Kubricks *2001: A Space Odyssey* zum ersten Mal im Großformat sah.

Geht man von Baudrys Begriffen *Basisapparat* und *Kinodispositiv*¹³²³ aus, wird sichtbar, dass, während sich ersterer ständig erneuern muss, letzteres als Basisstruktur eher stabil bleibt.¹³²⁴ Während zum Beispiel die digitale Revolution den Apparat dramatisch verändert hat, besteht das Kinodispositiv nach wie vor aus einem dunklen Raum mit Sitzplätzen, aus Zuschauern, aus dem projizierten Bild auf einer Leinwand und aus den Tonquellen. Darauf wirkt die Apparatur als Katalysator,¹³²⁵ der Kinoerlebnisse von unterschiedlicher Intensität ermöglicht. Die digitale Revolutionierung des gesamten Horizontes des Filmphänomens hat dem Immersionsbegriff neue Möglichkeiten eröffnet. Vergleicht man Eisensteins Entwurf eines stereoskopischen Films, der sich von der Leinwand in den Zuschauerraum „ergießt“¹³²⁶ und „eine vollständige Illusion der Dreidimensionalität seiner Abbildungen“¹³²⁷ liefert, mit den Möglichkeiten des digitalen 3D-Films und den neuen Wahrnehmungsmodalitäten, dann wird die Dialektik von Apparatur und Dispositiv deutlich.

Die psychoanalytisch orientierte Filmtheorie hat einen Akzent auf die psychische Wirkung des Filmerlebnisses im dunklen Kinosaal gesetzt. Dabei wurde die Auffassung einer passiven Immersion formuliert sowie Ansätze entwickelt, die Wagners Auffassung vom „begeisterten Zustand des Hell-

¹³²² Recuber, S. 328.

¹³²³ „Wir unterscheiden allgemein den *Basisapparat* [*appareil de base*], die Gesamtheit der für die Produktion und die Projektion eines Films notwendigen Apparatur und Operationen, von dem *Dispositiv*, das allein die Projektion betrifft und bei dem das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist. So umfasst der *Basisapparat* sowohl das Filmnegativ, die Kamera, die Entwicklung, die Montage in ihrem technischen Aspekt usw. als auch das Dispositiv der Projektion.“ (Baudry, *Das Dispositiv*, S. 1052)

¹³²⁴ Vgl. Mundhenke, Florian, *Der Erfahrungsraum Kino im digitalen Zeitalter: Herausforderungen des Dispositivs Kino zwischen medialer Konkurrenz und sozialer Nutzungspraxis*. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* Nr. 5, S. 3.

¹³²⁵ Vgl. Curtis, Robin, *Immersion und Einfühlung: Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder*. In: *montage AV* 17/2/2008, S. 2.

¹³²⁶ Eisenstein, Sergej, *Über den Raumfilm* (1947). In: Ders., *Das Dynamische Quadrat*, S. 199.

¹³²⁷ Ebd., S. 198.

sehens“¹³²⁸ als Voraussetzung einer idealen Rezeption nicht fern liegen: Kracauer sprach von einer tranceartigen Versenkung ins Werk, der einem Zustand reduzierten Bewusstseins gleicht, der das Tagträumen und die freie Assoziation begünstigt.¹³²⁹ Baudry vertritt eine ähnliche Position: Das Erlebnis einer Filmprojektion sei ein traumähnlicher, künstlicher Regressionszustand, währenddessen der Zuschauer, paralysiert und dem Menschen in der platonischen Höhle nicht unähnlich, dem Bild überlassen bleibt, welches er quasi-halluzinatorisch als Realität annehmen muss.¹³³⁰ Christian Metz platziert, in Anlehnung an Lacans Theorie des Spiegelstadiums und an Freud, den erwachsenen Kinzuschauer vor dem Riesenspiegel der Leinwand, wo er, auf ein großes Auge und ein großes Ohr reduziert, alles wahrnimmt¹³³¹ und, indem er sich mit der Kamera identifiziert, seine Lust auf Audiovision befriedigt, den Wunsch zum Hören und zum Sehen.¹³³² Für Barthes schließlich ist der Kinosaal ein Kokon, in dem der Zuschauer sich in einer heilenden Hypnose befindet, körperlich entspannt und somit allen möglichen emotionalen Effekten gegenüber offen.¹³³³

Die kognitive Theorie hat diese Positionen abgelehnt und die Erfahrung eines Spielfilms als eine Reihe geistiger Prozesse theorisiert. Für Bordwell besteht das zentrale kognitive Ziel der Filmerfahrung, neben der Wahrnehmung von Bewegung, der Rekonstruktion einer dreidimensionalen Welt aus Bildern und Tönen und dem Verständnis von Sprache, in der Konstruktion einer verständlichen Geschichte.¹³³⁴ Affekte seien relevant nur als Ergebnis der Erfüllung oder Enttäuschung unserer Erwartungen in Bezug auf das Narrativ.¹³³⁵ Als der hier vorgeschlagene Versenkungsbegriff könnte die engagierte Hingabe des Zuschauers ans Verstehen betrachtet werden. Die kognitive Annäherung holt die Filmerfahrung aus

¹³²⁸ Wagner, (Anm. 785).

¹³²⁹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 222ff.

¹³³⁰ Vgl. Baudry, *Das Dispositiv*, S. 1054.

¹³³¹ Vgl. Metz, S. 46-49.

¹³³² Vgl. ebd., *Die Leidenschaft wahrzunehmen*, S. 56-58.

¹³³³ Vgl. Barthes, *Beim Verlassen des Kinos*, S. 377.

¹³³⁴ Vgl. Bordwell: „To make sense of a narrative film, however, the viewer must do more than perceive movement, construe images and sounds as presenting a three-dimensional world, and understand oral or written language. The viewer must take as a central cognitive goal the construction of a more or less intelligible story.“ (Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 33)

¹³³⁵ Vgl. Bordwell: „When we bet on a hypothesis, especially under the pressure of time, confirmation can carry an emotional kick; the organism enjoys creating unity. When the narrative delays satisfying an expectation, the withholding of knowledge can arouse keener interest. When a hypothesis is disconfirmed, the setback can spur the viewer to new burst of activity. The mixture of anticipation, fulfillment, and blocked or retarded or twisted consequences can exercise great emotional power.“ (ebd., S. 39f.)

dem Land der psychischen Störungen¹³³⁶ zurück und schreibt dem Zuschauer eine aktive Rolle zu; auf der anderen Seite aber rationalisiert sie die Filmerfahrung und lässt keinen Raum für ein Konzept intuitiverer Anbindung zum Film als Kunstwerk, im Sinne von Barthes ‚drittem Sinn‘ des Bildes oder im Sinne einer archaischen Wahrnehmung des Audiovisuellen. Vor allem aber zieht sie die räumlichen Besonderheiten des Kinoraums nicht in Betracht und macht daher keinen Unterschied zwischen den Rezeptionsweisen der unterschiedlichen Aufführungsmedien. Die Rezeptions- und Versenkungsbegriffe der psychoanalytischen Theorie dagegen finden außerhalb des Kinoraums kaum Anwendung.

ALLISON GRIFFITHS, die in *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View* das Phänomen der Immersion historisch in unterschiedlichen Kontexten, wie in der mittelalterlichen Kathedrale, in Panoramen des 19. Jahrhunderts, in Planetarien und Museen, betrachtet, definiert es als „the sensation of entering a space that immediately identifies itself as somehow separate from the world and that eschews conventional modes of spectatorship in favor of a more bodily participation in the experience“.¹³³⁷ Dieser Definition nach ist die filmische Immersion besonders: Die modernen Kinos, mit ihrer zweckorientierten Architektur, ihrer black-box-Ästhetik und der (im switch-off Modus) trockenen Akustik, sind vom normalen Leben – räumlich, akustisch und visuell – klar abgegrenzt. Anders aber als bei einer Kathedrale, in der beim Hineingehen die synästhetische Welt der Religiosität oder Spiritualität schon anwesend ist, ist im Kino die Welt, für die der Besucher ins Kino gekommen ist, noch nicht da. Kinos sind Nicht-Orte, in die der Kinobesucher auf einer ersten Phase des Besuchs preparatorisch und durch ritualisierte Handlungen wie z. B. den Popcorn-Kauf und das Sehen von Werbung¹³³⁸ versinkt. Dann gehen die Lichter aus, und das Medium macht sich unsichtbar¹³³⁹. Der Film fängt an,

¹³³⁶ Baudry, in Anlehnung an Freud, der den Traum zu einer normalen halluzinatorischen Psychose erklärt, nennt das Kinoerlebnis die künstliche Psychose. (vgl. Das Dispositiv, S. 1071)

¹³³⁷ Griffiths, Allison, *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View*. New York/West Sussex 2008, S. 2.

¹³³⁸ Vgl. Mundhenke, S. 80.

¹³³⁹ Nach Marie-Laure Ryan ist die Transparenz des Mediums eine Voraussetzung der Immersion und die Triebkraft hinter der Entwicklung neuer Medien. Die ideale Umsetzung des Strebens nach totaler Immersion, nämlich die virtuelle Realität ist in diesem Sinne „not merely another step to be 'remediated' by future media, but a synthesis of all media that will represent the end of media history. [...] In this final chapter of media history, transparency is not an end in itself but the precondition for total immersion in a medium-created world.“ (Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, MD 2001, S. 57)

und er ist selbst eine zweite separate Welt, die nun in den dunklen Nicht-Ort projiziert wird und diesen, wie den Zuschauer, in sich aufnimmt. Große – oder im Falle von IMAX riesige – Leinwände, Raumeinrichtungen für maximale Beseitigung visueller und akustischer Ablenkungen, dreidimensionaler Sound, durch Hightech-Verstärker maximiert und im IMAX durch sogenannten Proportional-Point-Source-Lautsprecher im ganzen Raum verteilt, Basslautsprecher, die uns die Vibrationen der tiefen Frequenzen in unserem Körper fühlen lassen – das sind die Mittel des modernen Kinoraums, die die besondere Welt des Films ins Leben rufen und dem Zuschauer eine ‚körperlich erlebte Erfahrung‘ ermöglichen. Auch wenn die Macht des Narrativs immer gleich bleibt, ganz gleich, wo der Film vorgeführt wird, hat das moderne Kino seinen Konkurrenzmedien voraus, dass es unsere Sinne so direkt und intensiv anspricht, dass unser Körper intensiver involviert wird. Wenn die Welt, nach dem phänomenologischen Ansatz Merleau-Pontys¹³⁴⁰, das ist, was ich lebe, dann wird die von uns erlebte fiktive Welt des Film zu unserer Welt und wir, für die Dauer des Films, zu ihrem virtuellen Wesen.¹³⁴¹ Die Theorie der verkörperten Simulation (ES) VITTORIO GALLESES gibt dieser These eine wissenschaftliche Basis: Der Theorie nach sind wir über sogenannte Spiegelneuronen mit anderen Wesen emotional eingestimmt; ihre Emotionen werden uns durch ihre Körperbewegungen vermittelt, die in uns dann die gleichen Emotionen simulieren.¹³⁴² Die Implikationen dieses erweiterten

¹³⁴⁰ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, Die Phänomenologie der Wahrnehmung. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Berlin 1966, S. 14.

¹³⁴¹ Vgl. mit Ryan: „By the same logic that denies a place for both the world and its doubles, there is no place in the mind for both life and the lifelikeness of transparent media. Our fascination with the latter turns us into "virtual beings" [...].“ (Narrative, S. 31)

¹³⁴² Eine kurze Definition der Theorie, die Gallese in mehreren Publikationen entwickelt lautet: „What is embodied simulation in short? Is a crucial functional mechanism in social cognition, not confined to the domain of action, but encompassing other aspects of inter-subjectivity such as emotion and sensation. Why embodied? Because it uses a pre-existing body model in the brain. I mean: all of these brain areas showing mirror mechanisms, what they are doing? They model our interaction with the world. Well, this model of interaction, this *praktognosia*, turns out to be highly relevant also when the task is not to guide our own behaviour, but to interpret, to decode, to understand, the behaviour of others. Why simulation? Because we have an isomorphic representational format – indeed we map the actions of others onto our own motor representation as well as other emotions and sensations onto our visuomotor and sensorimotor representation. My disgust: I activate my insula. Your disgust: I still activate my insula.“ (Gallese, Vittorio, Neuroscience and Phenomenology. In: Phenomenology and Mind 1, 2011, S. 44)

„Embodiments“¹³⁴³ für den Film, der Menschen (oder andere Wesen) und ihre Gefühle im Großformat und, von suggestiven Macht der Musik begleitet, zur Schau stellt, sind nicht unwichtig: Die Macht des Films als potenzielles Instrument des Mitleids wird im Kinoraum entsprechend vergrößert.

Die Immersion des Films, aufgeführt im Kinoraum, ist daher, dem Schema Ryans nach,¹³⁴⁴ eine dreifache: räumlich, weil wir im durch den Film mehrfach erweiterten Kinoraum und in der Filmwelt versinken und dabei „a sense of being there“¹³⁴⁵ haben; temporal, weil wir in der Narration versinken und wissen wollen, was als nächstes passiert, wobei die Intensität der Immersion „depends on the focus of the suspense“¹³⁴⁶; und emotional, weil wir das emotionale Spektrum der Charaktere mitempfinden, sogar körperlich wie gezeigt und dabei unter Umständen „a collapse of the distinction between the real and the fictional world“¹³⁴⁷ erleben können. Je nach Tiefe des Narrativs und Relevanz für das Individuum kann die Immersion, abgesehen von störenden Geräuschen oder Bewegungen im Zuschauerraum, individuell als perfekt erfahren werden. BRUCE ISAACS spricht zum Beispiel von James Camerons 3D-Version von *Avatar* (2009) als eine neuartige, perfekt immersive Erfahrung und vom Trauma der Zuschauer nach dem Ausstoß aus der Welt von Pandora.¹³⁴⁸

Wie zeigt sich Realität, wenn es Film gibt¹³⁴⁹, also vor dem Hintergrund einer Filmerfahrung? Das ist eine Frage, die sich die Zuschauer nach dem Verlassen der wunderschönen Welt von Pandora unbewusst stellen – und idealerweise auch bewusst. Unsere Kinoerfahrung, selbst die immersivste, ist keine wirkliche, sondern nur eine ästhetische, das sollte mittlerweile der multimedial gebildete moderne Kinozuschauer wissen. Die in Größe, Volumen und Qualität hyper-reellen Bilder und Töne einer Doppelwelt sowie die hyperbolische Ästhetik des 3D-Films¹³⁵⁰ erstellen *in* der Immer-

¹³⁴³ Die Rückwirkungen der Körpermotorik auf die Kognition und den Affekt. (Hierzu siehe: Koch, Sabine C., *Embodiment: Der Einfluss von Eigenbewegung auf Affekt, Einstellung und Kognition. Empirische Grundlage und klinische Anwendungen*. Berlin 2011, vor Allem S. 17-29)

¹³⁴⁴ Ryan spricht von „three forms of involvement with narratives: spatial immersion, the response to setting; temporal immersion, the response to plot; and emotional immersion, the response to character.“ (Narrative, S. 121ff.)

¹³⁴⁵ Ebd., S. 130.

¹³⁴⁶ Ebd., S. 143.

¹³⁴⁷ Ebd., S. 152.

¹³⁴⁸ Vgl. Isaacs, Bruce, *The Orientation of Future Cinema: Technology, Aesthetics, Spectacle*. New York and London 2013, S. 245f.

¹³⁴⁹ Paraphrase des Satzes „Wie zeigt sich Realität, wenn es Kunst gibt?“ (Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 231)

¹³⁵⁰ Vgl. Isaacs, S. 245.

sion eine Distanz, die eine Möglichkeit der Reflexion erlaubt. ALLISON WHITNEY schreibt über den IMAX-Film:

„By evoking a sense of imminent transformation or perpetual futurism, IMAX manages to intensify the spectator's consciousness of the act of film-going, and in doing so, provides a valuable opportunity to contemplate cinema itself.“¹³⁵¹

Das Argument gilt m. E. für alle Filmerfahrungen im Großformat. Die Realität des modernen Kinobetriebs ist, wie Tim Recuber beobachtet, von der allgemeinen ‚McDonaldisierung‘ der Gesellschaft betroffen.¹³⁵² Das Multiplex-Schema prägt der Filmproduktion eine Ästhetik auf, die auf Spektakel und Thrill hinausläuft. Die aktuelle Besessenheit von Immersion „emphasizes technical achievement to the detriment of social or artistic relevance and embeds a passive, consumerist ideology within the spaces of contemporary moviegoing.“¹³⁵³ Der moderne Kinobetrieb ist daher nicht nur ein Symptom, sondern ein Hauptinstrument der McDonaldisierung. Zur Erweiterung unseres Filmkonzeptes als Gesamtkunstwerk suchen wir, wie es Wagner getan hat, nach einem alternativen Aufführungskontext. Das bringt uns zum nächsten Abschnitt und zum Film im festlichen Rahmen.

4. Der Spielfilm im festlichen Rahmen

Im dritten Kapitel dieser Arbeit (III. 4.) haben wir Wagners Versuche verfolgt, für sein Musikdrama einen idealen Aufführungsort zu finden. Geleitet von seinem Credo der Opposition zwischen Kunst als Kulturware und authentischer bzw. hoher Kunst, hat er nach einem Ort gesucht, wo sein Werk, nach dem Vorbild der athenischen Mysterien und der dramatischen Feste, auf neutralem Boden und in klarer Abgrenzung vom Alltag, „allen Freunden der Kunst, nah‘ und fern“¹³⁵⁴ im Rahmen eines Festspiels prä-

¹³⁵¹ Zitiert nach Griffiths, S. 109.

¹³⁵² Vgl. Recuber, S. 318. Den Begriff hat der Soziologe George Ritzer geprägt.

¹³⁵³ Ebd., S. 316.

¹³⁵⁴ Wagner, (Anm. 814).

sentiert werden sollte. Dieser Ort sollte das identitätsstiftende kulturpolitische Zentrum des deutschen Volkes sein.¹³⁵⁵ Nach Bermbach ist es, wie wir gesehen haben, die Konzeption des Festspiels, die das Musikdrama, als Konkretisierung der ästhetischen Überlegungen Wagners, zum „entscheidenden gesellschaftstheoretisch bestimmten Rahmen eines das Leben insgesamt umfassenden ästhetischen Ereignisses“¹³⁵⁶ hinführe, nämlich zum Gesamtkunstwerk.

In diesem Teil wird die Aufführung des Films im festlichen Rahmen erörtert, und es wird untersucht, ob und wie sie die gleichen ideellen Funktionen annehmen kann, die Wagner seinem Festspiel zuschreibt. Gesucht wird nach einem Kontext, in dem der Film nicht nur die ästhetische Schranke des Kunstwerks transzendiert und zum Gesamtkunstwerk potenziert wird, sondern auch dem technologischen und gesellschaftspolitischen Stand unserer Epoche im Rahmen einer globalisierten (aber im Bewusstsein noch nicht globalen) Welt nach, nicht mehr für nur *eine* Nation, wie bei Wagners Umsetzung des Konzeptes in Bayreuth, sondern für *alle* Nationen relevant wird.

4.1. Kultfilm und kleine Projekte

Ich fange mit einer notwendigen Abgrenzung an, nämlich mit festlichen Filmereignissen, die m. E. für die kulturpolitische Erweiterung des Films zum Gesamtkunstwerk nicht berücksichtigt werden können. Als erstes will ich den Kultfilm ausschließen, der auf dem ersten Blick mit Wagners Konzept und vor allem mit der (kultischen) Monumentalisierung seines Werkes in Bayreuth sehr verwandt erscheint. Das Hauptargument dafür wäre, dass die Bewunderung für und die emotionale Anbindung an einen Kultfilm nicht mit einer Hochschätzung des Films als Kunstwerk gleichgesetzt werden darf. Mit UMBERTO ECO muss im Gegenteil vorausgesetzt werden, dass man den Film fragmentiert, um ‚Kult‘-Elemente zu finden,

¹³⁵⁵ Der nationalsozialistische Missbrauch dieser Idee und ihre Konkretisierung in Bayreuth, die in der Ausrichtung von Hitlers *Kriegsfestspielen* in den Jahren 1940-1944 kulminierte, wurde in dieser Arbeit bewusst nicht verfolgt. Der Akzent sollte auf die Ideen und nicht auf die Ideologie gesetzt werden. Für eine Sammlung von Beiträgen, die das Thema der Beziehung Wagners zum Dritten Reich beleuchten, siehe: Richard Wagner im Dritten Reich: ein Schloss Elmau-Symposium. Hrsg. von Saul Friedländer u. Jörn Rüsen, München 2000.

¹³⁵⁶ Bermbach, *Der Wahn* (Anm. 797).

die dann ohne Beziehung zum Ganzen enthusiastisch gefeiert werden.¹³⁵⁷ Die Ähnlichkeit mit den Glanzstücken der Oper, die Wagner so scharf attackiert hat, ist deutlich.

Ein zweiter Grund ist die Qualität vieler der Filme, die Kultstatus erreichen: Es sind meistens Filme, die, wieder mit Eco zu sprechen, „organische Imperfektionen“¹³⁵⁸ haben und dem Kitsch nahe stehen. Die Aufführung der *Rocky Horror Picture Show* in der Waldbühne etwa kann zwar als festlich gelten, wirkt aber weder ästhetisch noch politisch bereichernd. Der Kultfilm muss eher mit der Subkultur des *Fandoms* assoziiert werden, was wiederum als eine besondere soziale Gruppe verstanden werden muss: „a social group struggling to define its own culture and to construct its own community [...] insistent on making meaning from materials others have characterized as trivial and worthless“.¹³⁵⁹ Aber selbst wenn ein Kultfilm keine Imperfektionen hat, sondern ein universell anerkanntes Meisterwerk ist wie zum Beispiel Kubricks *2001*, schließt die Bewunderung dafür meist die Kenntnis einer Reihe von außerfilmischen Trivia voraus, die einen Exklusionsfaktor darstellt.¹³⁶⁰ Hardcore-Fans, die über einen Film alles Unnötige kennen und sich dadurch von den Uneingeweihten abgegrenzt fühlen – das ist von Wagners Konzeption einer kunstliebenden idealen Öffentlichkeit weit entfernt. Nicht anders verhält es sich aber m.E. mit der Nostalgie nach einer Art verlorenem Elitismus in der Filmkunst, die ADRIAN MARTIN im Kultfilm zu sehen behauptet und die er der Haltung des Populismus um jeden Preis entgegensetzt.¹³⁶¹

Zwei weitere festliche Ereignisse möchte ich ebenfalls ausschließen. Zum einen alternative internationale Filmbewegungen wie die sogenannte Ki-

¹³⁵⁷ Vgl. Eco, Umberto, *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage* (1984). In: David Lodge (Hrsg.), *Modern Criticism and Theory*. London 1988, S. 463.

¹³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 462.

¹³⁵⁹ Jenkins, Henry, *Textual Poachers. Television, Fans and Participatory Culture*. New York 2013, S. 3.

¹³⁶⁰ Vgl. Hunt, Nathan, *The Importance of Trivia: Ownership, Exclusion and Authority in Science Fiction Fandom*. In: *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*. Hrsg. von Mark Jancovic, Antonio Lazáro Rebol, Julian Stringer and Andrew Willis. Manchester/New York 2003, S. 186.

¹³⁶¹ Vgl. Martin: „I can already hear the critique that awaits this piece: am I nostalgic for some kind of lost elitism in film culture? You bet. Because the other extreme - populism at all costs - is infinitely more treacherous and less satisfying.“ (Martin, Adrian: *What's Cult Got To Do With It?: In Defence of Cinephile Elitism*. In: *Cinéaste*, Bd. 34, No. 1 (Winter 2008), S. 42)

no-Bewegung¹³⁶²: Filmmacher aus der ganzen Welt kommen dabei in Veranstaltungen zusammen, die einem Eventkalender nach rund um das Jahr in unterschiedlichen Städten der Erde stattfinden und als Kino-Kabarets bekannt sind, mit dem Ziel no-budget-Kurzfilme innerhalb von wenigen Tagen zu produzieren und dann in festlicher Atmosphäre einem Publikum im Kino vorzuführen. Obwohl die Bewegung von einem gewissen revolutionären Impetus inspiriert ist (no-Budget, keine Drehgenehmigungen, keine strenge Rollenaufteilung, viel Raum für Improvisation in allen Stufen der Produktion usw.) und an Wagners Konzept der „Genossenschaften uneigennütigen und nicht permanenten Charakters“¹³⁶³ erinnert, kann sie aufgrund der Natur der produzierten Werke (nur Kurzfilme, oft minderwertiger Qualität) und der beschränkten kulturpolitischen Reichweite der Veranstaltungen (am Rande der Filmwelt operierende Institution) nicht berücksichtigt werden. Zum anderen schließe ich, ebenfalls aufgrund ihrer beschränkter Reichweite, individuelle Initiativen aus, wie zum Beispiel das „very romantic and passionate“¹³⁶⁴ Projekt *A Pilgrimage* von Regisseur Mark Cousins und Schauspielerin Tilda Swinton aus dem Jahr 2009 und 2011, die mit einem mobilen Kino durch die schottischen Highlands fuhren und Filmpilger zu den Screenings von Filmklassikern und Kunstfilmen einluden.

4.2. Das internationale Filmfestival

Ich möchte hier die These aufstellen, dass große internationale Filmfestivals den Einbettungsort darstellen können, in dem ein spezifischer Film und die Filmkunst gesteigert werden können um die umfassende kulturpolitische Rolle zu spielen, von der Wagner geträumt hatte. Die offensichtlichen Unterschiede zwischen den heutigen Filmfestivals und Wagners

¹³⁶² Die Kino Bewegung wurde 1999 in Montréal gegründet und hat inzwischen enthusiastische Anhänger aus der ganzen Welt. Viele angehende Filmschaffende machen ihre ersten Schritte im Rahmen dieser Veranstaltungen um Erfahrungen zu sammeln bevor sie einen Platz in der etablierten Filmwelt suchen. Manche jedoch identifizieren sich mit der etwa anarchistischen Philosophie der Bewegung (keine Filmerlaubnisse, keine Budgets, spontane Kreativität) und finden darin ihr ausschließliches Ausdrucksmedium. Mehr über die Bewegung und die partizipierenden Städten kann man über die zentrale Webseite erfahren: <http://www.planetekino.com>.

¹³⁶³ Wagner, (Anm. 543).

¹³⁶⁴ So wird das Projekt auf der Website <http://www.a-pilgrimage.org> angekündigt. Das Projekt hat zu einem Dokumentarfilm geführt, der die universelle Relevanz des Films erörtert. Mehr dazu unter: <http://www.cinemaiseverywhere.com>.

Festspiel möchte ich übersehen und den Fokus eher auf Verwandtschaften setzen. Es gilt dabei zwei Vorurteile aufzulösen: zum einen die Ansicht der ethnographischen Forschung von einem Verlust des ursprünglichen Magnetismus des Festspiels in städtischen Kontexten;¹³⁶⁵ zum anderen den falschen Eindruck, dass die zeitgenössischen Festivals von geringem kulturpolitischem Wert und von wirtschaftlichen Gesetzen dominiert seien, ein Eindruck, der, nach MONICA SASSATELLI, durch die Tatsache entsteht, dass ein großer Teil der Festival-Bibliographie auf ökonomische oder organisatorische Dimensionen fokussiert.¹³⁶⁶

Filmfestivals sind Veranstaltungen, die den Film als Kunst feiern. Doch das ist nicht ihre einzige Funktion. MARIJKE DE VALCK, die sich an der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours orientiert, spricht vom internationalen Festivalkreis (*circuit*), zu dem die einzelnen Festspiele gehören, und behandelt beide als äußerst komplexe Netzwerke, in denen verschiedene Akteure mit verschiedenen Interessen zusammenwirken: „a network configuration that is complex and self-sustainable by offering various film cultures (products and people alike) a variety of ways of plugging in“.¹³⁶⁷ Kunst, Wirtschaft und Geopolitik treffen sich hier. MARK PERANSON ist sogar der Meinung, dass die ästhetischen Leistungen den letzten Platz auf der Prioritätenliste der meisten Interessen-Gruppen einnehmen.¹³⁶⁸

Die großen europäischen Filmfestivals haben in ihrer Geschichte dennoch immer Absicht verfolgt, sich als Orte des Kunstfilmes zu etablieren und den europäischen Film als Kunstfilm und tragendes Kulturgut zu legitimieren.¹³⁶⁹ Die Gründe dafür waren und sind politisch-ökonomisch, nämlich als Hollywoods Erzgegner und als Alternative zum US-

¹³⁶⁵ Vgl. Piette, Albert, Play, Reality, And Fiction: Toward a Theoretical and Methodological Approach to the Festival Framework. In: Qualitative Sociology, Vol. 15, No 1, 1992, S. 39.

¹³⁶⁶ Vgl. Sassatelli, Monica, Public Culture, Cosmopolitanism and Festivals. In: Monica Sassatelli (Hrsg.), European Public Culture and Aesthetic Cosmopolitanism. Euro-Festival Project for the University of Sussex (lead contractor), Deliverable 1.1, 2008, S. 24.

¹³⁶⁷ De Valck, Marijke, Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam 2007, S. 18.

¹³⁶⁸ Vgl. Peranson, Mark, First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In: Dekalog 3: On Film Festivals, hrsg. von Richard Porton. London 2009, S. 29.

¹³⁶⁹ Vgl. de Valck, S. 60.

amerikanischen Distributionssystem fungieren¹³⁷⁰ zu wollen und so die europäischen Filmmärkte zu verteidigen, aber auch die europäische Exklusivität im Kontext einer globalisierten Welt zu aktualisieren.¹³⁷¹ Eine entscheidende Rolle zur Etablierung der Filmfestivals als Orte der Kunst spielten die Proteste der Vertreter der Nouvelle Vague im Jahr 1968¹³⁷²: Ihre Wirkung war, wie de Valck zeigt, global und zeitigte das Ende einer Ära von Glamour der verschiedenen internationalen Festspiele, die Neubewertung ihrer kulturellen Rolle sowie eine Neuorientierung des Film- auswahlprozesses nach künstlerischen Kriterien, wobei der Regisseur als Autor und der Film als dessen große künstlerische Leistung betrachtet werden sollen.¹³⁷³ Im Gegensatz zum robotischen, überraschunglosen Multiplex-Kinobesuch, zur Inflation von bewegenden Bildern in allen verfügbaren Medien sowie zur Fragmentierung des Filmes durch Zapping und Vorspulen¹³⁷⁴ bilden die Filmfestivals einen Schutzort der Filmkunst. Sie sind der wahre Ort der Wertschätzung der Filmkunst. THOMAS ELSAESSER spricht von einer wahren Cinephilie (die dem ‚fan cult cinephilia‘ entgegengesetzt ist), die im Festspiel und ihrem charakteristischen Programm ihren wichtigsten Referenzpunkt hat:

„[...] the cinephilia that has kept faith with the auteur, a faith rewarded by that special sense of being in the presence of a new talent, and having the privilege to communicate such an encounter with genius to others. [...] these cinephiles find their neglected figures among the independents, the avant-garde, and the emerging film nations of world

¹³⁷⁰ De Valck sieht in der Verbreitung des Filmfestivalphänomens in Europa, neben rein politischen Gründen (z.B. Cannes als Reaktion auf die Dominanz des Faschismus im Filmfestival von Venedig oder die Berlinale als Amerikanische Intervention nach dem Zweiten Weltkrieg, vgl. de Valck, S. 48 u. 49), auch eine Antwort auf die Invasion Hollywoods in den europäischen Filmmarkt: „Film festivals emerged at a moment when the European film industries were in no position to stand up to the American cartels. What they did was sidestep the system by offering their European films a chance to receive some prestigious exposure outside of the commercial chain of distribution companies and exhibition venues. Inadvertently, the seed was sown for an alternative network that could challenge the hegemony of the American studio system on the global film market.“ (ebd. S. 58)

¹³⁷¹ Vgl. ebd. S. 70.

¹³⁷² Nach der als interventionistisch empfundenen Entlassung des Vorsitzenden der Cinématèque Française Henri Langlois durch den Kulturminister Frankreichs initiierten Godard und Truffaut Proteste zu dessen Verteidigung, ganz im politischen Geist von 1968. Beim Festival von Cannes im selben Jahr wurde der Protest fortgesetzt und entwickelte sich zu einer Debatte um die Organisation des Festivals und seine Verantwortung in der Korruption der Filmkunst, aus der eine Forderung nach Reformen hervorging. (vgl. ebd., S. 61f.)

¹³⁷³ Vgl. ebd., S. 62.

¹³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 183.

cinema. The natural home of this cinephilia is neither the university nor a city's second-run cinemas, but the film festival and the film museum, whose increasingly international circuits the cinephile critic, programmer, or distributor frequents as flaneur, prospector, and explorer."¹³⁷⁵

Beim Filmfestival als dem Ort der Kunstverehrung kommen dann folgende Akteure zum Vorschein: zum einen die Filmschaffenden, deren Werk die verschiedenen Filmfestivals eine Plattform anbieten, vorausgesetzt, dass dieses ausgewählt wird – was impliziert, dass sie sich darum bemühen, dass ihr Werk von künstlerischem Wert ist und dem Niveau des Festivals gewachsen. In diesem Zusammenhang können die verschiedenen Filmpreise als Motivation zur Exzellenz verstanden werden, wobei die als „Bester Film“ ausgezeichneten Filme künstlerisch maßgebend sind.¹³⁷⁶ Die Wettbewerbe der sogenannten A-Festivals¹³⁷⁷ sind ein Schlüssel zur Etablierung eines Regisseurs als Auteur.¹³⁷⁸ Zum anderen tritt der Festivalprogrammer bzw. Programmdirektor als Visionär und ästhetischer Erzieher auf.¹³⁷⁹ Das Bekenntnis der unterschiedlichsten Interessen, die dieser Rolle unterworfen sind, und die politisch-philosophische Frage, wie demokra-

¹³⁷⁵ Elsaesser, Thomas, *Cinephilia or the Uses of Disenchantment*. In: *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Hrsg. von Marijke de Valck u. Malte Hagener. Amsterdam 2005, S. 36.

¹³⁷⁶ Das ist nicht immer der Fall. Oft liegen offensichtliche politische Gründe hinter einer Auswahl, wie zum Beispiel bei Michael Moores Dokumentarfilm *Fahrenheit 9/11* (2004), der bestimmt nicht für seine ästhetischen Errungenschaften ausgezeichnet wurde. (vgl. de Valck, S. 86). Ein weiterer Kritikpunkt wäre die Gefahr einer Standardisierung des Filmemachens mit dem Ziel der Produktion von preisverdächtigen „Festival-filmen“. Peranson spricht zum Beispiel über das Phänomen vom „Sundance Film“ (vgl. Peranson, S. 33), während de Valck den Druck auf kleinere Länder und das sogenannte World cinema erörtert, Filmhits zu reproduzieren. (vgl. de Valck, S. 215)

¹³⁷⁷ Die fünfzehn (Stand 2015) von der FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) akkreditierten Filmfestivals mit Wettbewerb. Die komplette Liste gibt es unter <http://www.fiapf.org>.

¹³⁷⁸ Vgl. de Valck, S. 113.

¹³⁷⁹ Vgl. Elsaesser, Thomas, *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*. In: Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, S. 99.

tisch ein Festspiel überhaupt ist,¹³⁸⁰ insofern die Filme *ausgewählt* werden, führen zu einem utopischen Moment, zur Vision eines idealen Auswahlprozesses und eines idealen, ausschließlich humanistisch orientierten Festspielprogramms. Schließlich zeigt sich ein Publikum, das dem Programm vertraut und zu den Festspielen geht, um unter anderem Filme zu sehen, die nirgendwo anders gezeigt werden, ‚schwierige‘ Filme oder Filme des Weltkinos oder Klassiker, und bereit sind, Risiken einzugehen, geschmacklich und intellektuell herausgefordert zu werden und dafür sogar das physische Unbehagen zu ertragen, die Warteschlangen, die Kartenjagd, das zu frühe oder zu späte Screening usw.¹³⁸¹ Es handelt sich dabei, wie HAGENER/DE VALCK andeuten, um eine Form von post-klassischer Cinephilie, bei welcher der Festivalbesucher beides gleichermaßen schätzt, die Filme und den Kontext, das Festspiel selbst und die bereichernde Erfahrung im Rahmen des Kulturevents.¹³⁸² Diese Festival-Cinephilen könnten in diesem Sinne mit Wagners Idealpublikum verglichen werden. Es lässt sich insgesamt sagen, dass Filmfestivals, darunter vor allem die großen, die in Cannes, Berlin und Venedig stattfinden, einerseits allgemeingültig als Garantie für Qualitätsfilme verstanden werden, andererseits eine allgemeine Atmosphäre schaffen, die die Hochschätzung des Films als Kunst fördern.¹³⁸³

Der Akzent soll auf den festlichen Charakter der Filmfestivals gesetzt werden, der aufgrund seiner dominierenden Präsenz oft misstrauisch und als eigentlich die Kunst störend betrachtet wird. ALESSANDRO FALASSI bietet eine kurze linguistische Analyse des Wortes *festival* an: etymologisch führt er es auf das lateinische *festum* (öffentliches Feiern und Freude) zurück, weist aber auch auf die ursprüngliche Synonymität mit dem ebenfalls

¹³⁸⁰ Balz Engler schreibt dazu: „Ins Zentrum der Institution Festspiel zielte eine Frage, die mehrmals gestellt wurde: Ist das Festspiel denn eine demokratische oder eine anti-demokratische Form? Einerseits wurde es als eine zentrale Kunstform der Demokratie gefeiert (obwohl zugestanden wurde, dass es oft durch öffentliche Auseinandersetzung verhindert wird). Andererseits wurde seine demokratische Legitimation bezweifelt. Um ein konkretes Beispiel zu nennen: Ist das gemeinsame Absingen eines Liedes ein demokratischer Akt – wenn das Lied doch zuvor von den Organisatoren des Festspiels bestimmt wurde?“ (Engler, Balz, Das Festspiel: Perspektiven. In: Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven. Hrsg. von Balz Engler und Georg Kreis. Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 49. Willisau 1988, S. 273)

¹³⁸¹ Vgl. Sassatelli, Monica/Delanty, Gerard, Festivals in Cities, Cities in Festivals. In: European Arts Festivals: Strengthening Cultural Diversity. European Commission, Directorate-General for Research and Innovation. Socio-economic Sciences and Humanities. European Union, Luxemburg 2011, S. 53.

¹³⁸² Vgl. Hagener, Malte/de Valck, Marijke, Cinephilia in Transition. In: Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser. Hrsg. von Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven. Amsterdam 2008, S. 25f.

¹³⁸³ Vgl. Peranson, S. 24.

lateinischen *feria* (Abstinenz vom Arbeit zur Ehre der Götter) hin.¹³⁸⁴ Das führt ihn zu einer mittlerweile überschatteten, aber interessanten Konnotation: die der *Leere*, die nun mit Kultur zu füllen ist.¹³⁸⁵ Ein Filmfestival als Feier ist daher insofern wichtig, als dass es äußerst wertvolles Material anzubieten hat, welches die freiwillig gewählte *Leere von* (Arbeit, Sorgen usw.) mit einer *Fülle an* (Ideen, Eindrücken usw.) ersetzen kann. Die Nähe zu Wagners Konzept einer vom gesellschaftlichen Alltag abgegrenzten und geistig-emotional bereichernden Veranstaltung ist offensichtlich.

Filmfestivals, als Ort umfangreicher kultureller Performanzen,¹³⁸⁶ können im Lichte des ethnologischen Konzepts der *Übergangsriten* betrachtet werden.¹³⁸⁷ Das Schema der drei Grundstufen von Separation, Schwellenphase und Integration, das, wie ARNOLD VAN GENNEP in *Les Rites de Passage* (1909) gezeigt hat, allen Riten zugrunde liegt, liegt auch den Filmfestivals zugrunde. Dabei ist die zweite, auch als Liminalität bekannte Phase im Kontext der Festivals die wohl interessanteste. Es geht dabei, wie VIKTOR TURNER bemerkt hat, um eine Phase struktureller Simplizität und kultureller Komplexität.¹³⁸⁸

Die engagierte Teilnahme an einem Filmfestival ist eine vom normalen Leben klar abgegrenzte Zeit, eine ‚Betwixt and Between‘-Struktur, während der das Individuum größere Aufnahmebereitschaft fürs Neue und Andere zeigt. In dieser Zeit kommt man in Kontakt mit anderen Festspielbesuchern, ebenfalls freiwillig gewordene „Schwellenwesen“¹³⁸⁹. Zusammen formen sie eine „Communitas“¹³⁹⁰ von Neophyten und Pilgern der Filmkunst, die eine „Gemeinschaft Gleicher“ bilden.¹³⁹¹ Ihnen werden im

¹³⁸⁴ Vgl. Falassi, Alessandro, Festival: Definition and Morphology. In: Time out of Time: Essays on the Festival. Albuquerque 1987, S. 1f.

¹³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 2.

¹³⁸⁶ Vgl. de Valck, S. 37. Man denke zum Beispiel an das Ritual des roten Teppichs bei Filmpremieren oder an den symbolischen Akt der Preisverleihung. (ebd.)

¹³⁸⁷ Die Verwandtschaft zwischen Riten und Filmfestivals hat auch Anré Bazin festgestellt, aber nicht besonders geschätzt. In einem Artikel in den Cahiers du Cinéma mit dem Titel *The Festival Viewed as a Religious Order* (1955) parodiert er diese, indem er die verschiedenen Facetten der Teilnahme als Journalist mit dem Leben im Konvent vergleicht, wobei er die geistige Lehre der Festivals und seine Zeremonien impliziert. (vgl. Bazin, André, *The Festival Viewed as a Religious Order*. In: Porton (Hrsg.), S. 13-19)

¹³⁸⁸ Vgl. Turner, Viktor W., *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: Magic, Witchcraft and Religion. An Anthropological Study of the Supernatural. Hrsg. Von Arthur C. Lehmann u. James E. Myers. Palo Alto, CA 1985, S. 51.

¹³⁸⁹ Turner, Viktor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/New York (1969) Studienauflage 2000, S. 95.

¹³⁹⁰ Ebd., S. 96.

¹³⁹¹ Ebd. Die Realität der verschiedenen Akkreditierungstypen und der verschiedenen Festivalbereichen, zu den diese Zugang erlauben, relativiert diese Idee.

Ausnahmezustand der Liminalität und im Medium des Films Sichten der menschlichen Existenz präsentiert, die wiederum Anlass zur Reflexion bieten und schließlich eine Wesensänderung¹³⁹² bewirken. Es gilt: je intensiver die Liminalitätsphase bzw. das Festspiel, desto wichtiger das Resultat der Integration des Erfahrenen und desto stärker die zwischenmenschlichen Beziehungen für die Länge des Festivals aber auch darüber hinaus. Wenn man bedenkt, welchem Reichtum von Einflüssen man im Rahmen eines großen internationalen Festspieles ausgesetzt wird, dann wird die transformative Kraft solch eines Events, für beide, für das Individuum (Besucher und Künstler) und die Gesellschaft, deutlich.

TURNER und TURNER beschreiben die Liminalitätsphase verschiedener Kontexte als eine Zeit voller Potenzialität. Sie fordert und bewirkt:

„the prolific generation of new experimental models, utopias, new philosophical systems, scientific hypothesis, political programs, art forms, and the like – among which reality-testing will result in the cultural ‚natural selection‘“.¹³⁹³

All das wird im Rahmen der großen, komplexen Kulturveranstaltung eines internationalen Filmfestivals *potenziell* jeden Moment geboren. Egal, ob auf dem roten Teppich, beim Botschaftsempfang, während eines geschlossenen Marktmeetings, an der Warteschlange zur Kasse oder im Kinosaal, dem „third row center“¹³⁹⁴, der festliche Charakter fördert einen ästhetischen und intellektuellen Austausch, der auf unterschiedlichen Ebenen und in verschiedenen Konstellationen stattfindet (zwischen Filmemachern, zwischen Cinephilen, zwischen Filmkritikern, zwischen Filmemachern und Cinephilen usw.) und äußerst produktiv, potenziell innovativ oder sogar revolutionär sein kann. Mit der frühen Soziologie ÉMILE DURKHEIMS zu sprechen, sind internationale Filmfestivals Orte eines *allgemeinen Sprudelns*, welches nach ihm charakteristisch in revolutionären und äußerst kreativen Epochen ist¹³⁹⁵; Dabei entwickelt sich ein kollektiver Geist, der „die Bedingungen der physischen Tätigkeit verändert“¹³⁹⁶ und

¹³⁹² Turner, *Betwixt and Between*, S. 51.

¹³⁹³ Turner, Viktor/Turner, Edith, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. With an introduction by Deborah Ross. New York 2011, S. 3.

¹³⁹⁴ Nach Sontag sind dies die idealen Kinopläte für Cinephile. (vgl. Sontag, *The Decay of Cinema*, online)

¹³⁹⁵ Durkheim, Emile, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Übersetzt von Ludwig Schmidts. Frankfurt a.M. 1981, S. 290.

¹³⁹⁶ Ebd., S. 565. (In der englischen Übersetzung ist interessanterweise von der „psychic activity“ die Rede.)

dazu beiträgt, dass, „neue Ideen auftauchen und neue Formen erscheinen werden, die eine Zeitlang als Führer der Menschheit dienen werden“¹³⁹⁷; die Bedeutung der jährlichen Wiederholung des Festspiels für das Kollektiv darf dann als „die Erinnerung durch Feste zu festigen, die deren Folgen regelmäßig beleben“¹³⁹⁸ verstanden werden.

So gesehen, stellt das Filmfestspiel ein wichtiges Kulturorgan dar, welches, wie Wagners Gesamtkunstwerk, in sich die Voraussetzungen für beide, die Kunst und die Gesellschaft der Zukunft, trägt. Der utopische Kulturentwurf Wagners von einer freien Menschheit, die sich selbst und die Kunst im Rahmen eines dramatischen Festes zelebriert, welcher, vor seiner die Utopie limitierenden Umsetzung in Bayreuth, die kulturpolitischen Grenzen Deutschlands transzendierte, kann im internationalen Filmfestival in zeitgenössische Sprache übersetzt werden und für unsere Zeit Relevanz finden. Diese These begründe ich zum einem mit dem transnationalen, kosmopolitischen Charakter der Veranstaltung, zum anderem mit seinem globalen Einflussfeld.

Was bei großen internationalen Filmfestivals intensiver als bei jeder anderen internationalen Kulturveranstaltung gefördert wird, ist der Kosmopolitismus. Dieser ist Produkt der Integration und Aneignung des in der Liminalitätsphase Rezipierten, Konzipierten und Kommunizierten. Ein Festival bedeutet Austausch zwischen Menschen aus allen Ecken der Welt, die für die Länge des Festivals in verschiedenen Interaktionen als Botschafter eines Landes, einer Sprache, einer Kultur und einer Weltsicht fungieren. Bekannte Frucht dieser Begegnung mit dem Fremden und Anderen ist die Förderung der interkulturellen Kompetenz¹³⁹⁹ und Kommunikation. Anders als bei einer internationalen Messe oder einem globalen Sportevent aber kommt man auf dem Festival in Gestalt der Spielfilme zusätzlich in Kontakt mit einer Fülle von Kunstwerken aus der ganzen Welt. Im Panorama von multimedial und multilingual erzählten Geschichten im Kinosaal, aber auch in Form von Pressekonferenzen und Q&A-Diskussionen liegt ein utopisches Moment verborgen: die Begegnung mit dem Schwachen, dem Marginalen, dem Untergeordneten. Filmen, ihre Geschichten und ihre Macher aus Entwicklungsländern, unterentwickelten oder unterdrückten Ländern kommen als „heilige Bettler“ und „dritte Söhne“¹⁴⁰⁰ dieser globalen Megaevents und dieser Welt und zeigen den Mitgliedern der hochentwickelten Länder und durchstrukturierten Gesell-

¹³⁹⁷ Durkheim, S. 572.

¹³⁹⁸ Ebd.

¹³⁹⁹ Dazu siehe z.B.: Bolten, Jürgen, Interkulturelle Kompetenz. Landeszentrale für politische Bildung Thüringen 2007. Vor Allem S. 50-62.

¹⁴⁰⁰ Vgl. Turner, Das Ritual, S. 108f.

schaften ihre gelebte und gefühlte Geschichte und somit hoffentlich ein „Gefühl für Humanität“¹⁴⁰¹.

Es wird deutlich, dass der Kosmopolitismus, von dem hier die Rede ist, nicht der banale¹⁴⁰², konsumorientierte Kosmopolitismus einer nach Erfahrungen hungrigen Generation ist, dazu einer meist wohlhabenden kreativen Klasse“¹⁴⁰³, die man auch als „Kosmokraten“¹⁴⁰⁴ begreifen könnte. Vielmehr handelt es sich um einen „ethischen Kosmopolitismus“¹⁴⁰⁵, oder, mit ASH AMIN, um ein:

„ethos of solidarity and rights that has been growing in different parts of the world as a form of local response to global poverty, ethnic intolerance and Empire. It is based on combating racism, protecting the rights of displaced people and asylum seekers and fostering intercultural dialogue and commitment to distant strangers.“¹⁴⁰⁶

Es handelt sich dabei um eine diachronische Utopie und Menschheitssehnsucht¹⁴⁰⁷, die im Rahmen der globalen Welt als ein ‚neuer Kosmopolitismus‘¹⁴⁰⁸ aktualisiert wird. Dieser ist mit der Herausforderung konfrontiert „to take a realistic account of the ethnos as well as of the species, and to assess existing and potential solidarities according to their capacity as viable instruments of democratic-egalitarian values“.¹⁴⁰⁹ Die großen internationalen Filmfestivals, sind, insofern sie als Plattform transnationaler Solidaritätsbildung fungieren, mit dem Kosmopolitismus als demokratischem Konzept eng verbunden.

Mit der Aufführung bei internationalen Filmfestivals werden die Filme zu Kunstwerken gesteigert, sie erlangen, wie de Valck zeigt, einen Mehrwert:

¹⁴⁰¹ Vgl. Turner, *Das Ritual*, S. 109.

¹⁴⁰² Vgl. Beck, Ulrich, *The Cosmopolitan Society and its Enemies* (2002). In: *Theory, Culture & Society*, London/Thousand Oaks/New Delhi, Vol. 19 (1–2), S. 28.

¹⁴⁰³ Richard Florida, zitiert nach de Valck, S. 195.

¹⁴⁰⁴ John Micklethwait and Adrian Wooldridge zitiert nach Vertovec, Steven/Cohen, Robin (Hrsg.), *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, New York 2002. Introduction, S. 6. Diese neue, globale ökonomische Elite „probably do more than anyone else to make the world look smaller“ (ders., zitiert ebd.), spricht exklusiver und elitärer, als sie schon ist, und hat daher mit dem Konzept des Gesamtkunstwerkes nichts gemeinsam.

¹⁴⁰⁵ Vgl. Sassatelli, mit Hinblick auf Ash Amin (2004), *European Public Culture*, S. 33.

¹⁴⁰⁶ Amin Ash zitiert nach Sassatelli, S. 34.

¹⁴⁰⁷ Vgl. mit dem Titel des Buchs Peter Coulmas: *Weltbürger: Geschichte einer Menschheitssehnsucht*. Rowohlt 1990.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Hollinger, David A., *Not Universalists, Not Pluralists: The new Cosmopolitans Find their own way*. In: Vertovec/Cohen (Hrsg.), S. 227f.

¹⁴⁰⁹ Ebd., S. 230.

Durch die Prozesse von Auswahl, durch Auszeichnungen und durch Mediation¹⁴¹⁰ werden Debatten initiiert, die den Film erweitern und ihn in den Mittelpunkt einer Sphäre setzen, die die Örtlichkeit und Zeitlichkeit des lokalen Events transzendiert. Durch die Presse und die Übersetzung der verschiedenen Informationen und Meinungen von den Medien wird das Lokale global¹⁴¹¹ und um die Filme ein vielschichtiger, „infinite cultural space“¹⁴¹² geschaffen. Für Elsaesser geht es dabei um eine der interessantesten kulturellen Öffentlichkeiten von heute:

„Film festivals thus have in effect created one of the most interesting public spheres available in the cultural field today: more lively and dynamic than the gallery-art and museum world, more articulate and militant than the pop music, rock concert and DJ-world, more international than the theatre, performance and dance world, more political and engaged than the world of literature or the academy.“¹⁴¹³

Ich bin der Meinung, dass internationale Filmfestivals eine der interessantesten Öffentlichkeiten überhaupt darstellen. Der Grund dafür ist, dass sie ein effektiveres Engagement mit Themen globaler Bedeutung fördern, indem sie beide menschlichen Fähigkeiten ansprechen, Affektivität und Kognition.¹⁴¹⁴ Internationale Filmfestivals können daher als eine symbolische Agora einer neuen Demokratie¹⁴¹⁵ fungieren, die vollständig (emotional und geistig) engagierte Menschen adressiert und in der die verschiedenen Filme als ihre wichtigsten Dokumente die Werte des ethischen Kosmopolitismus präsentieren und aktualisieren. Im Festival eingebettet, ist der Film kein Massenmedium mehr, das Benjamins zerstreute Massen unterhält, sondern ein globales ästhetisches Kommunikationsmedium einer bewussten kosmopolitischen Gemeinschaft, die in internationalen

¹⁴¹⁰ Vgl. de Valck, S. 126ff.

¹⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 80.

¹⁴¹² Altman, Rick, Cinema as Event. In: Sound theory, sound practice. Ed. by Rick Altman. New York/London 1992, S. 4.

¹⁴¹³ Elsaesser, Film Festival Networks, S. 101.

¹⁴¹⁴ Jim McGuigan schreibt dazu: „Popular lack of interest in official politics is also understandable when people ordinarily have so little power over what happens at the level of the system. It may seem entirely remote from the lived or imagined relationships and identifications of mundane existence. However, aesthetic and emotional engagement with lifeworld issues might be felt passionately and experienced as especially meaningful. Hence the need of a conception of the public sphere that accounts for affectivity as well as cognition.“ (McGuigan, Jim, The Cultural Public Sphere – A Critical Measure of Public Culture? In: Festivals and the Cultural Public Sphere. Hrsg. von Gerard Delanty, Liana Giorgi, Monica Sassatelli. Oxon 2011, S. 83.

¹⁴¹⁵ Vgl. Elsaesser, Film Festival Networks, S. 103.

Filmfestivals, anders als im zentrifugalen Universalmedium Internet, einen wichtigen Fokuspunkt finden.

Wenn man die kulturpolitischen Unterschiede und Konflikte zwischen Ländern und Kontinenten bedenkt und die Mühe, mit der nach einer kulturellen Identität selbst innerhalb Europas gesucht wird,¹⁴¹⁶ wird deutlich, wie entfernt unsere Zeit von einer wahren, ethisch kosmopolitischen kulturellen Identität ist. Der Glaube an die ideelle Funktion der Filmfestivals birgt also eine Utopie, die gleichzeitig eine ästhetische und soziale ist: Dass die Filme, ohne die kein Filmfestival möglich ist, wirklich in der Lage sind, das Negative ins Positive zu verändern. Und überhaupt, dass das Negative sich ins Positive ändern lässt. Und doch ist diese Utopie jedem Filmfestival innewohnend. Denn beim Filmfestival als dem physischen Ort des ‚event of cinema‘, wie CHRISTOPHER PAVSEK das dem Film inhärent Utopische nennt, „an idea also emerges, an idea that sums up the possibilities that the event generates as well as providing a symbolic form through which subjects are called to participate in the event.“¹⁴¹⁷ Während des Festivals werden die Samen gesät, die später, in undefinierbarer Zeit, Früchte geben werden.¹⁴¹⁸

¹⁴¹⁶ Für eine ausführliche Bibliographie zu diesem Thema siehe: Brüggemann, Michael/Hepp, Andreas/Kleinen-von Königslöw, Katharina/ Wessler, Hartmut, Transnationale Öffentlichkeit in Europa: Forschungsstand und Perspektiven. In: Publizistik (2009) 54, S. 391–414.

¹⁴¹⁷ Pavsek, Christopher, *The Utopia of Film: Cinema and its Futures* in Godard, Kluge, and Tahimik. New York 2013, S. 7.

¹⁴¹⁸ Auf der Berlinale 2015 feierten zum Beispiel (mindestens) zwei Filme ihre Weltpremiere, die auf sehr subtile, aber markante Weise die Idee der Veränderung auf persönlicher Ebene und der individuellen Verantwortung für die Zukunft entwickelt haben. In Terrence Malicks *Knight of Cups* wird die Antwort auf die existenzielle Leere eines Mannes in Gestalt eines Schildes am Fenster eines Geschäfts suggeriert: „Help needed“; In Radu Jude *Aferim!* lässt sich ein junger Mann in der Pubertät, der unbewusst zu einer extrem gewalttätigen und unmenschlichen Bestrafung eines ihm sympathischen Zigeunersklaven beigetragen hat und unter Gewissensbissen leidet, weil er ihn hätte retten können, von seinem Vater, einem Gendarm, dadurch belehren und beruhigen, dass er bald härter sein und einen wunderbaren Offizier abgeben wird. Beide Filme lassen offene Fragen, die man beim Verlassen des Kinos mitnimmt.

5. Der Spielfilm als Kunstwerk der Zukunft

Das Gesamtkunstwerk ist eine zukunftsorientierte Konzeption. Der Begriff „Kunstwerk der Zukunft“ wurde von Wagner meist undifferenziert und synonymisch verwendet. Beim Wagnerschen Gesamtkunstwerk handelt es sich, wie im Kapitel II gezeigt wurde,¹⁴¹⁹ um eine humanistische Vision einer postrevolutionären, kunstinspirierten und egalitären Welt. Diese soll aus einem Kunstwerk hervorgehen, das die Kraft hat, heute beide, die Kunst und die Gesellschaft von morgen, vorzubereiten, indem es die decadente Kunst der Gegenwart ästhetisch revolutioniert und es in sich die revolutionären Impulse der sich in Krise befindenden Gesellschaft der Gegenwart aufnimmt; durch affektive und kognitive Einflussnahme auf die Menschen als Kunstrezipienten soll es dann einen Wandel des ästhetischen und sozialpolitischen Bewusstseins der ganzen Gesellschaft bewirken und schließlich zur Verwirklichung der imaginierten Idealwelt führen. In der Gesellschaft der Zukunft bleibt, obwohl die ästhetische und soziale Revolution nicht mehr nötig sein wird, das Gesamtkunstwerk immer noch aktuell und relevant, als ästhetisches Gravitationszentrum einer Gesellschaft, die mit ihrer künstlerischen Kreativität ihre Gesundheit und ihren humanen Reichtum beweist.

In diesem Zusammenhang wird im Folgenden der Spielfilm als das Kunstwerk der Zukunft in der heutigen Gesellschaft untersucht. Da es nicht zu den Zielen dieser Arbeit gehört, eine ästhetische und sozialpolitische Utopie zu entwerfen und vorherzusagen, sondern die Aktualität des Wagner-Konzepts für unsere Zeiten zu erörtern, werden hier die zwei Punkte diskutiert, die plausibel sind: einerseits die Rolle des Spielfilms in der als nötig eingeschätzten Transformation der Gesellschaft, andererseits die Prognosen über die Aktualität des Spielfilms in der Zukunft, wie sie sich heute vorzeichnen.

5.1. Der Spielfilm und die Welt der Zukunft

„Die wirkliche Welt ist immer so, wie sie ist, und nie anders“¹⁴²⁰, meinte NIKLAS LUHMANN. Die Welt von morgen, in einem zufälligen Moment der

¹⁴¹⁹ Siehe Kapitel II, 2.3.

¹⁴²⁰ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, S. 237.

Reflexion darüber, wird ebenfalls so sein, wie sie sein wird, und nicht anders. Zwischen den beiden Welten gibt es aber Unterschiede, das heißt eine Änderung wird stattgefunden haben. Gesellschaftlicher Wandel findet sowieso permanent statt, weil die Gesellschaft ein lebendiger Organismus ist. Für Luhmann ist Gesellschaft ein autopoietisches System, das sich ständig anpasst und neu arrangiert und trotz innerer Veränderungen in den Subsystemen über den Akt der ‚autopoietischen Selbsterhaltung‘ immer weiter bestehe.¹⁴²¹ Änderung sei mit dem Zweckstreben verbunden, das jeweils von verschiedenen Präferenzen und Interessen abhängt.¹⁴²² Wie ist es aber, wenn die Änderung, die vorkommen soll, nicht nur eine Präferenz darstellt, sondern eine universelle, objektive, dringende und diachronisch aktuelle, da nie zufriedengestellte Forderung? Wie ist es, wenn das Gleichgewicht des Systems von heute, wie das von gestern, *immer noch* auf einer ungerechten Verteilung der darauf wirkenden Kräfte beruht? Dann muss es zu einem anderen Gleichgewicht des Systems kommen, das gerecht und gleich, das heißt auf humanistische Ideale gegründet ist. In diesem Teil wird untersucht, inwiefern der Spielfilm, der aufgrund seines reziproken Verhältnisses zur technologischen Innovation zu einer *neuen* Welt beiträgt, auch zu einer *besseren* Welt der Zukunft für die Menschheit beitragen kann.

Wenden wir uns zunächst der Frage zu, warum unsere Welt überhaupt änderungsbedürftig ist und was von der Zukunft erhofft wird. Wir Menschen leben und wirken zusammen in einem komplexen, globalen Netzwerk, in dem unsere Schicksale verflochten sind. Wir leben, mit Morin, in der planetaren Ära,¹⁴²³ und mehr noch als Staatsbürger sind wir heutzutage Weltbürger. Das Leben auf allen Ebenen und die Herausforderungen sind heute transnational. Damit sind Pflichten und Verantwortungen sowie Rechte und Möglichkeiten verbunden, die dem Menschen dennoch nicht völlig bewusst sind. Das hat uns zum heutigen Stand der Dinge gebracht, den Morin als eine vielschichtige Polykrise¹⁴²⁴ sieht. Die vitalen Probleme unserer Ära fasst er so zusammen:

„- Nukleare Gefahren, die sich mit der Verbreitung und vielleicht baldigen Privatisierung der Atomwaffe verschlimmern;
- Verschlechterung der Biosphäre;

¹⁴²¹ Vgl. Luhmann, Niklas, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M. 1991, besonders S. 470-487.

¹⁴²² Luhmann, Kunst der Gesellschaft, S. 237.

¹⁴²³ Vgl. Morin, Edgar/Kern, Anne Brigitte, Homeland Earth: A Manifesto for the New Millennium. Cresskill, NJ 1999, S. 5ff.

¹⁴²⁴ Vgl. Morin, Edgar, Der Weg. Für die Zukunft der Menschheit. Aus dem Französischen von Ina Brümmer. Hamburg 2012, S. 21ff.

- Weltwirtschaft ohne System der Kontrolle/Regulierung;
- Rückkehr der Hungersnöte;
- ethnisch-politisch-religiöse Konflikte, die zu Kulturkriegen ausarten können.“¹⁴²⁵

In diesem Krisenbild der zeitgenössischen Welt kommt das herrschende neoliberale Entwicklungsmodell des Weltkapitalismus zum Vorschein, das auf Kosten aller anderen Bereiche des Lebens zu einer „Extremreduktion der Gesellschaft auf Wirtschaft“¹⁴²⁶ geführt hat. Die Globalisierung der kapitalistischen Produktionsweise stellt nach MICHAEL HARDT und ANTONIO NEGRI eine Änderung von epochemachender Bedeutung¹⁴²⁷ dar, deren Folge die Emergenz einer neuen globalen und supranationalen Weltordnung¹⁴²⁸ ist, die sie *das Empire* nennen. Sein Fundament sind transnationale Riesenkonzerne, die, ausschließlich durch monetäre Werte getrieben,¹⁴²⁹ in „entscheidender Weise das grundlegende Geflecht von Verbindungen in der biopolitischen Welt“¹⁴³⁰ schaffen. Diese Ordnung versuchen sie, wie Deleuze beobachtet, zu kontrollieren, indem sie Rivalitäten und Spaltungen schaffen sowohl *zwischen* Individuen bzw. Nationen wie *im* Individuum¹⁴³¹: In unserer Ära wird das politisch oder religiös Andere Terrorismus genannt, Fundamentalismus und Nationalismus werden eingepflanzt,¹⁴³² Kriege, Konflikte und Krisen ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, das Zweckstreben der Menschheit wird auf Differenzen statt auf Gemeinsamkeiten gelenkt, auf Lokales statt auf Planetares, auf falsche Feinde und auf Destruktion statt auf Konstruktion. Seine unanfechtbare globale Souveränität begründet das Empire mit der legalen Autorität zur Konfliktlösung bei Ausnahmesituationen¹⁴³³ und der Fähigkeit, das Schwarze als Weißes überzeugend zu präsentieren und „den Einsatz von

¹⁴²⁵ Morin, Der Weg, S. 33.

¹⁴²⁶ Luhmann, Niklas, Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Wiesbaden 2004, S. 235. Luhmann spricht hier von der Sicht der Gesellschaft durch die frühsozialistischen und Marxistischen Theorie.

¹⁴²⁷ Vgl. Hardt, Michael/Negri, Antonio, Das Empire: Die Neue Weltordnung. Aus dem Englischen von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn. Frankfurt/New York 2002, S. 24.

¹⁴²⁸ Vgl. ebd., S. 20.

¹⁴²⁹ Vgl. ebd., S. 46.

¹⁴³⁰ Ebd., S. 46.

¹⁴³¹ Vgl. Deleuze, Gilles, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Ders., Unterhandlungen 1972-1990, Frankfurt a.M. 1993, S. 257.

¹⁴³² Vgl. Hardt/Negri, S. 405f.

¹⁴³³ Vgl. ebd., S. 32.

Gewalt als im Dienst des Rechts und des Friedens stehend darzustellen“.¹⁴³⁴

Wir leben in Kontrollgesellschaften, in denen die Kontrolle als Freiheit verkleidet ist¹⁴³⁵ und in denen „dividuell“ gewordene Individuen¹⁴³⁶ ihre Kreativität und geistigen Kräfte durch permanentes (und rationalistisch orientiertes, zweckmäßiges) Training und Weiterbildung sich eigentlich zur Perpetuierung der Welt der Konzerne und der Kontrolle einsetzen¹⁴³⁷ und sich entweder in unterschiedlichem Grad für unterschiedliche Dienstleistungen des Marktes verschulden¹⁴³⁸ (darunter auch für extrem teuer gewordene wesentliche Menschenrechte wie Gesundheit und Bildung) oder, wie die große Mehrheit der Menschheit, „in äußerstem Elend leben“,¹⁴³⁹ sei es als Unterentwickelte, als Bankrotteure, als politische Flüchtlinge.

Die planetare Ära steht vor konkreten Gefahren, vor einer Krise von Institutionen und Werten. Unsere Zeiten sind ungerecht, undemokratisch und nicht wirklich humanistisch orientiert. Nach Morin ist das System Erde von einer unheilbaren Desintegration bedroht,¹⁴⁴⁰ wenn wir nicht zu einem Verständnis für die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Wegänderung kommen.¹⁴⁴¹ Die nächste Frage wäre, ob eine bessere Welt *möglich* ist. Philosophisch wird diese positiv beantwortet. Nach Morin befindet sich die Menschheit noch in der ‚Eisenzeit‘ der planetaren Ära,¹⁴⁴² und die Welt von heute, mit allen ihren Herausforderungen, könnte daher als eine ‚Eiche dem Vermögen nach‘ betrachtet werden.¹⁴⁴³ So wie die Eichel im Beispiel von Aristoteles den Keim eines Baumes in sich trägt, so birgt die Wirklichkeit der heutigen Welt *unter Umständen* eine zweite Wirklichkeit in sich, die potenzierte Form der aktuellen Welt als ihre eigentliche Form und Erfüllung.¹⁴⁴⁴ Die moderne Quantenmechanik brach mit dem teleologischen Denken und bot dem Optimismus für eine bessere Zukunft eine neue, radikale wissenschaftliche Basis an.¹⁴⁴⁵ Mit Annäherungen wie dem

¹⁴³⁴ Hardt/Negri, S. 31.

¹⁴³⁵ Vgl. Deleuze, Gilles, *Having an Idea in Cinema* (On the Cinema of Straub-Huillet). In: Eleanor Kaufman/Kevin Heller (Hrsg.), *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Minneapolis 1998, S. 5.

¹⁴³⁶ Vgl. Deleuze, *Postskriptum*, S. 258.

¹⁴³⁷ Vgl. ebd., S. 262.

¹⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 260.

¹⁴³⁹ Ebd.

¹⁴⁴⁰ Vgl. Morin, *Der Weg*, S. 33.

¹⁴⁴¹ Ebd., S. 23f.

¹⁴⁴² Vgl. Morin, *Homeland Earth*, S. 8.

¹⁴⁴³ Vgl. Kashani, Tony, *Cinema for Transformation: Towards a Pedagogy of Social Change*. Dissertation California Institute of Integral Studies 2007, S. 21f.

¹⁴⁴⁴ Vgl. Aristoteles, *Über die Seele*. In *Aristoteles, Werke*, Bd. 13, Buch II, Kapitel 2.

¹⁴⁴⁵ Vgl. Kashani, S. 23.

Komplementaritätsprinzip Niels Bohrs¹⁴⁴⁶ und vor allem der Viele-Welten-Interpretation¹⁴⁴⁷ revolutioniert sie den Begriff ‚Realität‘ und schreibt ihr mannigfaltige und theoretisch unendliche Dimensionen zu. Es gibt in diesem Sinne weder nur eine Welt noch nur eine mögliche ‚Welt der Zukunft‘, sondern unendlich viele und eventuell miteinander im Raum-Zeit-Kontinuum koexistierende Welten.¹⁴⁴⁸

In der uns bekannten Welt koexistieren Barbarei und Zivilisation¹⁴⁴⁹ wie zwei Parallelwelten, wie Tod und Neuschöpfung, Unterdrückung und Mut zum freien Denken. Hardt/Negri weisen auf ein Gegen-Empire im Rahmen des Empire, das schon kämpferisch am Werk ist und das bald zu einer neuen politischen Gestalt und zu demokratischeren Lebensformen führen soll.¹⁴⁵⁰ Die alternative Stimme hören sie „im schöpferischen Vermögen der *Multitude*“¹⁴⁵¹ sowie in der „Menge der intellektuellen und affektiven Arbeiter“¹⁴⁵² und ihrer „Weigerung, sich ausbeuten zu lassen“.¹⁴⁵³ Es handele sich dabei um eine humanistische Militanz, die zwar in der Traditionslinie der großen kollektiven Bewegungen und Revolutionen der zwei vorherigen Jahrhunderte steht, in der sich die Massen Rechte erkämpften und bewusst machten¹⁴⁵⁴, aber andere, den heutigen Möglichkeiten entsprechende Organisationsformen bildet: durch „konstituierende Tätigkeit“¹⁴⁵⁵ und innovative Kreativität verwandelt sie „Widerstand in Gegenmacht und Rebellion in ein Projekt der Liebe“.¹⁴⁵⁶

Die Hoffnung auf eine bessere Zukunft kann also auf faszinierende Entwicklungen in der Wissenschaft sowie auf die Macht des Pluralismus der Menschenstimmen, der Kreativität und der Liebe begründet werden. Ver-

¹⁴⁴⁶ In 1927 erklärte Niels Bohr die Raum-Zeit-Darstellung und die Forderung der Kausalität als gleichzeitig zusammengehörend, „komplementär“ und „einander ausschließend“. (vgl. Bohrs, Niel, Atomtheorie und Naturbeschreibung. Berlin 1931, S. 36) Somit begründete er aber eine prinzipielle Allmöglichkeit.

¹⁴⁴⁷ Dazu siehe Schrödingen, Erwin, Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik. In: Naturwissenschaften, Bd. 23, Nr. 48, 49, 50, Berlin 1935, S. 807-812, 823-828, 844-849.

¹⁴⁴⁸ In Christopher Nolans *Interstellar* (2014) werden diese Bekenntnisse spektakulär in Szene gesetzt: Der NASA-Pilot Cooper, zwischen Welten und Dimensionen gefangen, versucht, von seiner Tochter wahrgenommen zu werden, indem er in der fernen Zukunft die Superstrings seines ihm bekannten Buchregals vibrieren lässt, was seine Tochter in der Gegenwart in Morsezeichen übersetzt.

¹⁴⁴⁹ Vgl. Morin, Edgar, Seven Complex Lessons in Education for the Future. Translated from the French by Nidra Poller. UNESCO 1999, S. 43.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Hardt/Negri, S. 13.

¹⁴⁵¹ Ebd., S. 13.

¹⁴⁵² Ebd., S. 221.

¹⁴⁵³ Ebd., S. 220f.

¹⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 401.

¹⁴⁵⁵ Ebd., S. 419.

¹⁴⁵⁶ Ebd., S. 420.

änderung ist möglich, ihre Möglichkeit liegt in der gegenwärtigen Situation, ihre Verwirklichung bedarf nicht der Destruktion der Gesellschaft – wie es sich Wagner und das radikale Denken überhaupt gewünscht hätten und heutzutage angesichts der nuklearen Bedrohung mehr denn je möglich, aber nicht ohne fatalen Folgen wäre –, sondern ihrer *Metamorphose*, ein Konzept, das für Morin viel interessanter ist als die Revolution.¹⁴⁵⁷ Die zeitgenössische Renaissance komme laut Morin dadurch, dass wir alles überdenken, neu problematisieren¹⁴⁵⁸ und dadurch eine Reihe von korrelativen Reformen hervorrufen: die politische, die ökonomische, die soziale, die des Denkens, der Bildung, des Lebens und die moralische. Dabei scheint die Reform des Lebens der Endzweck aller anderen Reformen zu sein. Ihre Bedeutung erörtert Morin:

„Die Sehnsucht nach einer Lebensreform ist der Ausdruck einer Sehnsucht nach Harmonie, die die menschliche Geschichte durchzieht und sich in den vorgestellten Paradiesen, den Utopien, den libertären, kommunistischen, sozialistischen Ideen, den kalifornischen ‚Kommunen‘, den jugendlichen Explosionen von 68 usw. niedergeschlagen hat; sie wird ohne Unterlass, unter anderen Formen, wiedergeboren, aber immer mit den gleichen Bestrebungen nach Autonomie, Gemeinschaft und einem poetischen Leben.“¹⁴⁵⁹

Morin spricht hier von der gleichen Sehnsucht, von der die Frühromantiker wie Wagner, als beides, Intellektuelle und Künstler sprachen. Der utopisch-romantische Impetus ist, solange der Mensch mit seiner Welt unzufrieden bleibt, diachronisch relevant. Mit der Behauptung aber, dass das übermäßig prosaische Leben¹⁴⁶⁰ eines der Hauptprobleme der planetaren Ära sei, und dass seine Poetisierung auf globaler Ebene tiefgreifend transformativ wäre, spricht Morin im Wesentlichen von Lebenskunst und von der Zukunft als ein von den Menschen von heute geschaffenes „Gesamtkunstwerk“. Wenn die Poetisierung eine der wichtigsten transformativen Kräfte ist, dann sollte es vor allem ihre wichtigste Manifestation sein, nämlich die Kunst. Das durch diesen Gedankenfaden entstehende Schema für die Zukunft ist daher ein humanistisches, ethisches Weltbürgertum, er-

¹⁴⁵⁷ Vgl. Morin, *Der Weg*, S. 34.

¹⁴⁵⁸ Ebd., S. 36.

¹⁴⁵⁹ Ebd., S. 296.

¹⁴⁶⁰ Vgl. ebd., S. 280.

reicht und weiter reguliert durch eine Ästhetik der Existenz¹⁴⁶¹ im Sinne Foucaults und durch ein schöpferisches Prinzip im Sinne Bergsons *élan vital*¹⁴⁶². Dabei fungiert, dem Ideal der Frühromantik und Wagners nach, jeder Mensch als Künstler.

Mit diesen Bemerkungen sind wir zur zentralen Frage angekommen, nämlich wie der Spielfilm, eine Form von Kunst, die wir als bedeutendes Integralmedium unserer Zeit etabliert haben, zur Metamorphose der Welt beitragen und, konkreter, wie er zum benötigten Neu-denken führen und transformativ wirken kann.

Die meisten Annäherungen zur Kunst sind sich einig, dass ein Künstler die Welt anders sieht als der Durchschnittsmensch. Kraft seiner Phantasie ist er in der Lage, Aspekte der Realität auf unkonventionelle Weise zu korrelieren und sie in seinen Werken originell zu synthetisieren. Kunst und ihre Künstler sind daher da „um uns zu zeigen, daß eine Erweiterung unserer Wahrnehmungsfähigkeit möglich ist.“¹⁴⁶³ Wenn die Welt das ist, was wir wahrnehmen¹⁴⁶⁴, wie die Phänomenologie Merleau-Pontys behauptet, dann ist die Begegnung mit einem Kunstwerk auf individueller Ebene per definitionem transformativ, da sie unsere Wahrnehmungsgewohnheiten herausfordert und dadurch unsere Welt erweitert. Kunst bewirkt daher in der Welt und in unserem Wahrnehmungsvermögen nicht nur die „Reaktivierung ausgeschalteter Possibilitäten“¹⁴⁶⁵, wie Luhmann behauptet, sondern auch die Aktivierung unbekannter Möglichkeiten.

Bei keiner anderen Kunstform ist diese Funktion so plausibel wie beim narrativen Film, der mit seiner Fülle an expressiven und technischen Mitteln in der Lage ist, Welten zu schaffen, die eine „Realitätsverdoppelung“¹⁴⁶⁶ anbieten und deswegen als Wirklichkeit wahrgenommen wer-

¹⁴⁶¹ Eine Individuelle Ethik und Verantwortung dem eigenen Leben gegenüber. (vgl. Foucault, Michel, Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Aus dem Französischen von Michael Bischoff/Ulrike Bokelmann/Hans-Dieter Gondek/Hermann Kocyba. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a.M. 2007)

¹⁴⁶² Eine elementare (und endliche) Lebenskraft, ein Streben, die Welt organisch zu strukturieren und Werke zu erzeugen. Dieser ‚Lebensschwung‘ oder Lebensimpuls ist nach Bergson die Triebkraft der Evolution. Vgl. Bergson, Henri, Schöpferische Evolution. Neu aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Drewsen. Mit einer Einleitung von Rémi Brague. Hamburg 2013.

¹⁴⁶³ Bergson, Henri, Die Wahrnehmung der Veränderung. Vorträge an der Universität Oxford am 26. Und 27. Mai 1911. In: Ders., Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Mit einem Nachwort von Konstantinos P. Romanòs. Aus dem Italienischen übersetzt von Leonore Kottje, mit einer Einführung hrsg. von Friedrich Kottje. Hamburg 2008, S. 156.

¹⁴⁶⁴ Vgl. Merleau-Ponty, S. 13.

¹⁴⁶⁵ Luhmann, Niklas, Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1997, S. 292.

¹⁴⁶⁶ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, S. 229.

den.¹⁴⁶⁷ Diese Besonderheit ist der Grund einer Affinität zwischen Film und sozialer Utopie, die sich schon bei den Anfängen der Filmgeschichte, am intensivsten bei Eisenstein, zeigt. Der Italienische Neorealismus, die Nouvelle Vague in Frankreich, das Dritte Kino in Lateinamerika sind Bewegungen, die durch die Filmkunst ihr Unbehagen an der Realität und ihre Hoffnungen auf eine bessere Zukunft auszudrücken suchten. Pavsek, dessen Buch *The Utopia of Film* den utopischen Impuls bei den Filmen von Godard, Kluge und Tahimik untersucht, spricht von einem Bund zwischen dem Projekt der sozialen Utopie und einem dem Film inhärenten Versprechen¹⁴⁶⁸. Seine „Hypothesis or idea of cinema“ besteht in der:

„conviction that cinema has expanded the realm of possibilities for art, that cinema has the possibility of a truly universal vocation or calling, that it cannot be content to exist as a minor art or as a commodity slated for mere consumption by one class so that another might be enriched, but instead that it must engage in the universal project of human emancipation.“¹⁴⁶⁹

Film ist diesen hohen Erwartungen gewachsen. Einerseits ist er ein primär visuelles Medium, und da die Sinne des Sehens, neuesten Untersuchungen zufolge, über 50 % der menschlichen Gehirnkapazität anspricht, kann er unsere multiplen Intelligenzen fordern und so, mindestens auf individueller Ebene, kognitiv und emotional transformativ wirken.¹⁴⁷⁰ Andererseits scheint der Film eine universal verständliche Sprache zu sein, mit Morin, ein natürliches Esperanto,¹⁴⁷¹ welche Gebildete und Ungebildete affektiv und kognitiv verbindet¹⁴⁷², was für die Möglichkeit einer globalen Transformation spricht. Die einzigartige transformative Kraft des Films aber liegt vor allem in seinem Vermögen, den Prozess der Transformation selbst zu enthüllen. Jean Mitry schreibt:

¹⁴⁶⁷ In diesem Zusammenhang formuliert Tarkowski seine eigene Definition der Essenz des Films: „Bis zum Aufkommen des Kinos gab es keine einzige Kunst, die nicht das Resultat einer technologischen Innovation gewesen wäre, einer Entdeckung, die aus einem bestimmten lebensnotwendigen Bedürfnis heraus geschah. Das Kino erwies sich als jenes Instrument unseres technischen Zeitalters, daß die Menschheit für eine umfassendere Realitätsaneignung brauchte. Schließlich vermag jede Kunst ja nur jeweils eine Seite des geistigen und emotionalen Weltbildes zu erfassen.“(Tarkowski, S. 123)

¹⁴⁶⁸ Vgl. Pavsek, S. 2.

¹⁴⁶⁹ Ebd., S. 8.

¹⁴⁷⁰ Vgl. Kashani, S. 16.

¹⁴⁷¹ Morin, Edgar, *The Cinema, or The Imaginary Man*. Übersetzt von Lorraine Mortimer. Minneapolis/London 2005, S. 189.

¹⁴⁷² Vgl. ebd., S. 198.

„The *aesthetic* process of film joins a deep psychological reality and satisfies our desire to understand the world and each other in a powerful yet necessarily partial way. The aesthetics of film is based on this psychological truth and need. And so cinema is the greatest of the arts because it meets this need by showing us the *process* of the transformation of the world. The other arts can show us merely the end result of such transformation, the humanized art world. In cinema human beings tell each other what reality means to them, yet they do so through reality itself, which surrounds their work like an ocean.“¹⁴⁷³

Vom Aufstieg und Untergang Charles Foster Kanes in Orson Welles *Citizen Kane* (1941) und die Selbstkritik des Professors Isak Borg in Ingmar Bergmans *Wilde Erdbeeren* (1956) über die Präsentation vier unterschiedlicher Versionen der Wahrheit hinter einem Verbrechen in Akira Kurosawas *Rashomon* (1950) und die ethisch provokante Verwandlung Graces zur Mörderin in Lars von Triers *Dogville* (2003) bis hin zu Hans-Jürgen Syberbergs umstrittener Darstellung der historischen Prozesse in *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977) und zum Wiederaufstieg der Menschheit als Übermenschheit in Kubricks *2001: A Space Odyssey* – der Spielfilm macht die Komplexität des Lebens und des Werdens sichtbar. Dabei wird man überrascht vom Unerwarteten, Unvertrauten, noch nie Imaginierten und findet sich trotzdem selbst in den Geschichten und den Archetypen menschlichen Handelns wieder,¹⁴⁷⁴ man lernt Lektionen über sich, seine Mitmenschen und die Welt, bewertet neu und entdeckt unkonventionelle Möglichkeiten.

So gesehen, ist der Film mit dem Akt des Denkens eng verbunden. Die automatische Bewegung im Bild lässt nach Deleuze im Zuschauer einen „geistigen Automat“¹⁴⁷⁵ entstehen. Was der Filmkunst zu verdanken ist, ist die Einführung der eigentlichen Bewegung ins Bild, die eine Bewegung des Geistes ist.¹⁴⁷⁶ Die Einzigartigkeit des Spielfilms und das eigentliche künstlerische Wesen des Filmbildes ist daher: „einen Shock im Denken entstehen zu lassen, Vibrationen auf die Gehirnrinde zu übertragen, unmittelbar das Gehirn und das Nervensystem zu beeinflussen“.¹⁴⁷⁷

¹⁴⁷³ Jean Mitry, zitiert nach Andrew, J. Dudley, *The Major Film Theories: An Introduction*. New York 1976, S. 210.

¹⁴⁷⁴ Vgl. Luhmann: „Was die Wahrnehmung auszeichnet, ist vor allem ein eigenständiges Verhältnis von Redundanz und Varietät. Sie ermöglicht in einer Weise, die durch kein Denken und keine Kommunikation einzuholen ist, eine *gleichzeitige* Präsenz von *Überraschung* und *Wiedererkennen*.“ (*Kunst der Gesellschaft*, S. 228)

¹⁴⁷⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 205.

¹⁴⁷⁶ Deleuze, *The Brain is the Screen*, S. 48.

¹⁴⁷⁷ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 205.

Es gibt konkrete Wege, diese Dynamik des Films zu nutzen, um das Denken zu reformieren und so das Projekt einer menschlichen Emanzipation auf globalem Niveau zu fördern. Wir haben bereits die Rolle des internationalen Filmfestivals diskutiert zur Promotion des „anderen“ Kinos, darunter zum Beispiel das Weltkino, das LGBT-Kino usw., sowie die kulturelle Bedeutung der Filmrezeption im festlichen Rahmen, die als Übergangsritus transformativ wirken kann. Ich möchte hier die Wege der Produktion und der Rezeption diskutieren, im Sinne einer persönlichen Verantwortung und *Entscheidung*.¹⁴⁷⁸

Es gilt, Filme zu schaffen, die dem humanistischen Prinzip verpflichtet sind. Hier ist ein Künstlertypus gefragt, bei dem der Filmemacher sich als Intellektueller und Weltbürger einsetzt, indem er seine Stoffe verantwortungsvoll auswählt.¹⁴⁷⁹ Angestrebt sind Filme, die nicht Hollywood-Stereotypen reproduzieren,¹⁴⁸⁰ zum Beispiel mit Erfolgsgeschichten von Einzelhelden,¹⁴⁸¹ sondern die Imagination und das kritische Denken för-

¹⁴⁷⁸ Vgl. Altman, S. 12. Die Entscheidung (Choice) ist eins der zwölf Merkmale von Kino als Event und betrifft sowohl die Produktion als auch die Rezeption.

¹⁴⁷⁹ Vgl. „Wer sich als Künstler zu gesellschaftlichen Fragen äußert, tut dies zunächst einmal in der Rolle des Bürgers, dem die Entwicklung des Gemeinwesens am Herzen liegt. Er tut dies ferner in der Rolle des Intellektuellen, der in seiner kreativen Arbeit ebenfalls mit Formen und Inhalten zu tun hat, die sich zum Gegenstand der Gesellschaftskritik in Beziehung setzen lassen. Und er tut es schließlich als Künstler, der in der Wahl seiner Themen frei ist und folglich auch nicht dem Diktat folgen muss, das ideologisch kontaminierte gesellschaftspolitische Terrain zugunsten einer formal anspruchsvolleren Gestaltung zu vermeiden.“ (Lesch, Walter, Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Filmkunst. Neue sozioethische Zugänge zu einem alten Problem. In: Filmkunst und Gesellschaftskritik, hrsg. von Walter Lesch/Charles Martig/Joachim Valentin. Marburg 2005, S. 25)

¹⁴⁸⁰ In der Programmschrift des Dritten Kino lehnen Octavio Getino und Fernando „Pino“ Solanas sowohl die Filmsprache Hollywoods ab als auch die technischen Voraussetzungen als Gründe der konzeptuellen Abhängigkeit: „The placing of the cinema within US models, even in the formal aspect, in language, leads to the adoption of the ideological forms that gave rise to precisely that language and no other. Even the appropriation of models which appear to be only technical, industrial, scientific, etc., leads to a conceptual dependency, due to the fact that the cinema is an industry, but differs from other industries in that it has been created and organised in order to generate certain ideologies. The 35mm camera, 24 frames per second, arc lights, and a commercial place of exhibition for audiences were conceived not to gratuitously transmit any ideology, but to satisfy, in the first place, the cultural and surplus value needs of a specific ideology, of a specific world-view: that of US finance capital.“ (Solanas, Fernando/Getino, Octavio, Towards a Third Cinema. In: Nichols (Hrsg.), Bd. I, S. 51)

¹⁴⁸¹ Roncallo/Arias-Herrera erklären zum Beispiel, wie die Filmemacher des Dritten Kinos, statt Geschichten der Überwindung von Hindernissen zu entwickeln, die Schwierigkeiten und das Elend des Lebens präsentierten. (vgl. Roncallo, Sergio/Arias-Herrera, Juan Carlos, Cinema and as revolution: The New Latin American Cinema. In: Observatorio (OBS*) Journal, Bd. 7, No 3 (2013), S. 100)

dern, indem sie komplexe Geschichten entwickeln und wichtige Fragen stellen; Filme, die das Leiden an der Gesellschaft zeigen, „mit Namen, Gesichtern und Lebensläufen in Verbindung gebracht“¹⁴⁸² und so Mitleid, Verständnis für die menschliche Situation und Toleranz erzeugen; Filme, die ethnische Stereotype ablehnen und die Multikulturalität des Lebens praktisch umarmen.¹⁴⁸³ Das bedeutet nicht nur, ethnischen Minoritäten in positivem Licht zeigen, wie zum Beispiel in Emir Kusturicas *Die Zeit der Zigeuner* (1988), sondern sich auch aktiv für eine von ethnischen Klischees und Diskriminierungen emanzipierten Rollenbesetzung einzusetzen. Alle Ethnizitäten sollen und dürfen in allen Lebenssituationen gezeigt werden, es sei denn, pragmatische Gründe machen dies unmöglich. Im Castingprozess mutig zu sein ist ein radikaler Schritt zur Akzeptanz der Multikulturalität in einer globalen Ära. Gefragt sind außerdem anspruchsvolle, ja rätselhafte Filme, die zu tiefer Kommunikation führen;¹⁴⁸⁴ Filme, die eine planetare Perspektive eröffnen. Ein Beispiel dafür wäre der „global social problem film“, der, als „an embodiment as well as an artistic response to transnational flows“¹⁴⁸⁵ entstanden, durch seine komplexe Struktur die endlosen Possibilitäten der Vernetzung und damit die rhizomatische Natur des Lebens und des globalen soziopolitischen Geschehens darstellt¹⁴⁸⁶; Filme schließlich, die die Imagination wirklich nähren, statt sie oberflächlich zu reizen, und somit das Hauptinstrument der Multitude und ihres Widerstands der Homogenisierung und Ausbeutung gegenüber pflegen. Die zweite Art und Weise, wie der Spielfilm transformativ wirken kann, ist durch eine potenzierte Rezeption. Der Film soll dabei nicht nur wahrgenommen werden, sondern auf einer zweiten Ebene der Rezeption auch kritisch ausgedeutet. Mit Blick auf die hypnotische Wirkung des Bildes, die den Zuschauer seiner kritischen Sicht beraubt und ihn potenziell dem ‚ideologischen Apparat‘ des Films ausliefert, schlägt Barthes eine Methode des Distanz-Nehmens vor. Dabei soll sich der Zuschauer zweifach faszi-

¹⁴⁸² Lesch, S. 25.

¹⁴⁸³ In diesem Zusammenhang ist z.B. die Entscheidung Ridley Scotts, ins Jahr 1915 zurückzukehren, als D.W. Griffiths *Die Geburt einer Nation* erschien, und in seinem Film *Exodus: Gods and Kings* (1914) kaukasische Schauspieler in Rollen von Hebräern und Ägyptern zu benutzen, nicht nur für unterbeschäftigte nicht-weiße Schauspieler provokant.

¹⁴⁸⁴ Vgl. Harry Lehmann: „In der Spannung von rätselhaftem Werk und seinem emphatischen Ausdeutung ist Kunst der Ort in der Gesellschaft, in dem sich experimentell die Hemmschwellen aus der sozialen Kommunikation herausnehmen lassen. Eine Voraussetzung hierfür wäre natürlich, dass überhaupt noch schwierige Werke hergestellt werden [...]“ (Lehmann, Harry, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst: Ästhetik nach Luhmann*. München 2006, S. 95.)

¹⁴⁸⁵ DeWaard, Andrew, *The Global Social Problem Film*. In: CINEPHILE Bd. 3, No 1, Frühling/Sommer 2007, S. 12.

¹⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 17.

nieren lassen, sowohl vom Film selbst als auch von der Umgebung, vom Kinodispositiv, der Situation, in der man sich beim Zuschauen befindet und beim Ritual des Kinobesuchs.¹⁴⁸⁷

Aber auch außerhalb des Kinosaals soll die gesteigerte Rezeption des Films fortgesetzt werden. Es geht darum, den Film als pädagogisches Instrument zu benutzen. HENRY A. GIROUX begründet die Bedeutung des Spielfilms als öffentliches Erziehungsmittel mit seiner Macht, eine Debatte eröffnen zu können:

„The decline of public life demands that we use film as a way of raising questions that are increasingly lost to the forces of market relations, commercialization, and privatization. As the opportunities for civic education and public engagement begin to disappear, film may provide one of the few media left that enables conversations that connect politics, personal experiences, and public life to larger social issues.“¹⁴⁸⁸

Die Aufgabe ist, neben dem positiv transformativen Film, auch (und vor allem) seine ‚bösen‘ Pendants pädagogisch zu nutzen. Es gilt dabei, gutes vom schlechten Kino zu unterscheiden. Das letztere definiert Deleuze als eins, das das Gehirn erodiert: „Bad cinema always goes via the ready-made circuits of the lower brain, violence and sexuality in what is represented, a mixture of gratuitous cruelty and organized stupidity.“¹⁴⁸⁹ Es gilt auch, den Film, der die neoliberale Ideologie und ihre Produkte propagiert¹⁴⁹⁰ und den Giroux als proto-faschistisch charakterisiert,¹⁴⁹¹ als solchen zu identifizieren, indem die Fassaden seiner Ästhetisierung durch kritische Analyse und intertextuelle Diskussion eingerissen wird. Dabei sollen, nach Giroux, nicht nur Fragen der Bedeutung und der Interpretation gestellt werden, sondern auch Fragen über den ideologischen und politischen Horizont des Films, über Machtverhältnisse, über seine Wirkung und über möglichen gesellschaftlichen Wandel.¹⁴⁹²

¹⁴⁸⁷ Vgl. Barthes, Beim Verlassen des Kinos, S. 379f.

¹⁴⁸⁸ Giroux, Henry A., Breaking into the Movies: Pedagogy and the Politics of Film. In: jac 21.3 (2001), S. 588.

¹⁴⁸⁹ Deleuze, The Brain is the Screen, S. 49.

¹⁴⁹⁰ Vgl. Kashani, S. 10.

¹⁴⁹¹ So ein Film ist nach Giroux zum Beispiel David Finchers *Fight Club* (1999). (vgl. Giroux, Henry A., Public spaces, private Lives: Beyond the Culture of cynicism, Lanham 2001, vor allem S. 55-80)

¹⁴⁹² Vgl. Giroux: „By taking up a given film intertextually, I attempt to foreground not just questions of meaning and interpretation but also questions of politics, power, agency, and social transformation.“ (Breaking into the Movies, S. 592)

Diese pädagogische Annäherung an den Film, die entweder aus privater Motivation oder im Rahmen der akademischen oder Erziehungswelt stattfinden soll, wird ironischerweise dadurch begünstigt, was die Frankfurter Schule am Film am meisten kritisiert hat: seine technische Reproduzierbarkeit. Es sind die neuen Medien der Filmdistribution, die ihn auch außerhalb der Kinosäle oder der Festivals pädagogischen Zwecken verfügbar machen. Es handelt sich um eine (relative) Demokratisierung des Films, die zu einem erweiterten Wissenskommunismus beiträgt und so nicht nur die Wissensordnung,¹⁴⁹³ sondern dadurch auch die herrschenden Machtverhältnisse¹⁴⁹⁴ ändern kann.

Die kritische Annäherung soll den Unterschied zwischen dem Humanismus und seinem Gegenteil verdeutlichen, was hoffentlich eine Änderung im *Denken* bewirken wird. Ob dann der Schritt zum verantwortungsvollen, ethischen, demokratischen, kulturell toleranten, kosmopolitisch orientierten *Handeln*, das eine bessere Welt der Zukunft bringen könnte, gemacht wird, ist eine Frage der persönlichen *Entscheidung*.

5.2. Die Zukunft des Spielfilms

Der Film wurde nicht nur einmal für tot erklärt. In Wahrheit, wie MICHAEL WITT beobachtet, „views of the cinema as in terminal decline have accompanied the evolution of cinema history, with commentators pointing to crises in the cinema as early as the 1910s.“¹⁴⁹⁵ Godard, eine der berühm-

¹⁴⁹³ Hierzu siehe Spinner, Helmut F., Die Wissensordnung: ein Leitkonzept für die dritte Grundordnung des Informationszeitalters. Opladen 1994.

¹⁴⁹⁴ Vgl. Foucault: „in a society such as ours, but basically in any society, there are manifold relations of power which permeate, characterise and constitute the social body, and these relations of power cannot themselves be established, consolidated nor implemented without the production, accumulation, circulation and functioning of a discourse. There can be no possible exercise of power without a certain economy of discourses of truth which operates through and on the basis of this association. We are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth.“ (Foucault, Michel, Two Lectures. In: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977. Hrsg von Colin Gordon, übersetzt von Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. New York 1980, S. 93)

¹⁴⁹⁵ Witt, Michael, The Death(s) of Cinema According to Godard. In: Screen, 40.3, Autumn 1999, S. 333.

testen Stimmen, sah mindestens vier Tode in der Geschichte des Kinos¹⁴⁹⁶ und prophezeite, dass der endgültige Tod des Kinos mit seinem eigenen zusammenfallen werde.¹⁴⁹⁷ Peter Greenaway hat 2010 in einem Vortrag vom Film als „a rapidly disappearing phaenomenon“¹⁴⁹⁸ gesprochen und die Filmemacher aufgefordert, die bisherige Geschichte des Kinos als einen langen Prolog zu betrachten und sich zusammen für „a brand new species or phaenomenon“¹⁴⁹⁹ einzusetzen. Godards letzter Film *Adieu au Langage* (2014), der in Cannes mit dem Preis der Jury ausgezeichnet wurde, wurde in digital-3D gedreht. Greenaways Beitrag zum Wettbewerb der Berlinale 2015 ist dagegen ein Film, der zurück zur Wurzel des Kinos geht: Mit *Eisenstein in Guanajuato* (2015), einem Film über die Jahre, die Eisenstein in Mexiko verbracht hat, gibt er seine eigene Interpretation der Forderung nach „something which is amazing and empowering for imaginations“¹⁵⁰⁰: die Geschichte darüber, wie ein visionärer Künstler menschlicher geworden sind¹⁵⁰¹.

Meine These ist, dass der Spielfilm eine Zukunft hat. Zwei rezente Momente deuten auf zwei Haupttendenzen hin: zum einen die extensive Nutzung der neuen Technologien vor allem zum Zweck eines Kino der Effekte und der (postmodernen) Attraktionen¹⁵⁰². Zum anderen die Er-

¹⁴⁹⁶ Diese sind nach Witt: a) Die Einführung von Ton in den zwanziger Jahren; b) das Versagen des Kinos während des Zweiten Weltkrieges, die von ihm erwartete Rolle als dokumentierende und reaktionäre Kulturform gegen das Nazi-Regime und den Holocaust zu spielen; c) der kurzlebige Ruf der Nouvelle Vague in den 60er Jahren für den Tod des kleinbürgerlichen Kinos und das Wiederbeleben einer gesellschaftlich relevanten Filmkunst; d) die Degradierung der visuellen Kultur durch den Fernseher. (vgl. Witt, S. 333-335)

¹⁴⁹⁷ „Et je pense que je mourrai probablement en même temps que le cinema, tels qu’ il s’ est inventé.“ (Jean Luc Godard, zitiert ebd. S. 332)

¹⁴⁹⁸ Greenaway, Peter, *New Possibilities: Cinema is Dead, Long Live Cinema*. Vortrag gehalten am 13.09.2010 im Townsend Center for the Humanities, University of California, Berkeley. Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=PB8ZVVScSow> (Letzter Besuch Frühling 2017).

¹⁴⁹⁹ Ebd.

¹⁵⁰⁰ Ebd.

¹⁵⁰¹ Im mexikanischen Dokumentarfilm „Peter Greenaway en Guanajuato“ sagt Greenaway über die Einflüsse Eisensteins: „All my films have got a manifesto and I think the first three films [...] they were brilliant films but they were films about ideas, groups of people involved in ideologies. But if you take the last three films [...] it’s suddenly about people. And I believe, my thesis is that change happened because he came to Mexico. And he learned about sex and death. He became humanized.“ (Imcine/Canal 22, Mexiko 2014. Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=a1C0CPEjEvc> (Letzter Besuch Frühling 2017).

¹⁵⁰² Vgl. Gunning, Tom, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: *Early Film Space Frame Narrative*, hrsg. von Thomas Elsaesser mit Adam Barker. London, British Film Institute 1990, S. 56-62.

kenntnis, dass der Film nach wie vor neben der Agitation der Sinne auch eine weitere Mission hat, die, um es mit DUDLEY ANDREW zu sagen, darin besteht, „to discover, to encounter, to confront, to reveal“¹⁵⁰³, und zwar die innersten Orte unserer Kultur und Humanität. Im Folgenden fasse ich die möglichen Entwicklungen zusammen, wie sie sich im Moment vorzeichnen.

Alle Ebenen des Filmphänomens werden in der Zukunft von der Digitalisierung weiter bestimmt werden und davon, was Andrew die „intoxicating freedom of the digital“¹⁵⁰⁴ genannt hat. Zu erwarten ist ein „digitally expanded cinema“¹⁵⁰⁵. An der Spitze der Produktion wird das die schon immer manifeste „utopian evolution of self toward a state of technological transcendence“¹⁵⁰⁶ bedeuten. Technologisch orientierte Filmemacher werden nach wie vor versuchen, die Innovation zu integrieren und sie für die Zwecke des jeweiligen Filmes weiterzuentwickeln. Ein maßgebendes Beispiel für diese Tendenz gibt James Cameron, der mit dem von ihm entwickelten Fusion-Camera-System im stereoskopischen 3D-Film *Avatar* bahnbrechend gewirkt hat. Die technologische Explosion und mit ihr die Digitalisierung des Films führen darüber hinaus auch zu einer Demokratisierung: Am unteren Ende der Produktion figuriert, wie Bruce Isaacs beobachtet, das mit Kamera ausgestattete Mobiltelefon, mit dem die südkoreanische Regisseure Park Chan-wook und Park Chan-kyong den 33minütigen Film *Night Fishing* (2011)¹⁵⁰⁷ und der iranische Regisseur Jafar Panahi den 76minütigen Dokumentarfilm *This Is Not A Film* (2011)¹⁵⁰⁸ gedreht haben. Die Folgen solcher Freisetzung von Ausdrucksmitteln für alle Kreativen, die etwas zu sagen haben, können nicht übersehen werden. Sie werden die Zukunft des Films entscheidend bestimmen.

Das tragende Stichwort in Produktion und Rezeption, mindestens beim Attraktionsfilm, wird ohne Zweifel die *Immersion* sein. Douglas Trumbull, der Pionier für Spezialeffekte hinter *2001: A Space Odyssey* und *The Tree of Life*, hat die Filmtechnologie MAGI entwickelt, bei der in 4K-Auflösung und 3D mit 120 fps gedreht wird, und die er im Demonstrationskurzfilm *Ufotog* (2014) angewandt hat. Der Film „explores a new cinematic lan-

¹⁵⁰³ Andrew, Prologue, S. Xviii.

¹⁵⁰⁴ Ebd., S. 60.

¹⁵⁰⁵ Shaw, Jeffrey, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film*. Hrsg. von Jeffrey Shaw u. Peter Weibel. Cambridge, MA 2003, Einführung, S. 20.

¹⁵⁰⁶ Isaacs, S. 256.

¹⁵⁰⁷ Vgl. ebd. Der Film wurde in 2011 mit dem Goldenen Bär für besten Kurzfilm ausgezeichnet.

¹⁵⁰⁸ Nach Entscheidung des Iranischen Gerichts in Dezember 2010 wurde der Regisseur zu 6 Jahren Gefängnis und 20 Jahren Filmverbot verurteilt. Der Film wurde angeblich auf einem USB-Stick in einem Kuchen versteckt von Iran hinausgeschmuggelt und in den Festspielen in Cannes 2011 gezeigt. (Quelle: <http://www.imdb.com/-title/tt1667905/>)

guage that invites the audience to experience a powerful sense of immersion and impact that is not possible using conventional 24 fps or 3D standards".¹⁵⁰⁹ Trumbull möchte unter anderem James Cameron einladen, die Technologie in *Avatar 2* (2017) zu benutzen.¹⁵¹⁰ Gleichzeitig werden die Möglichkeiten des autostereoskopischen 3D-Displays¹⁵¹¹ erforscht, die für Fernseher und Laptops schon verfügbar sind.

Kinos sollen auch größer werden, mit Leinwänden, die im Vergleich zu den Konkurrenzmedien DVD, Mobiltelefon usw. den Kinobesuch attraktiv machen. Mit „larger screens, at high brightness, and with ultra high frame rate 2K and 4K presentations“¹⁵¹² soll das Kino der Zukunft den Sinnen eine unvergessliche Filmerfahrung bieten. Man kann auch mit unkonventionellen Screeningformaten rechnen, was nach Greenaway eine Befreiung von der Tyrannei des Frame (Leinwandrahmen) bedeuten würde.¹⁵¹³ Mögliche Formate für mehr Immersion und Innovation wären zum Beispiel multi-screen, panoramic, dome-Projektion, shared multi-user und online-Konfigurationen.¹⁵¹⁴

Es ist nicht schwierig, sich eine Fusion von Film und virtueller Realität¹⁵¹⁵ vorzustellen. Dabei kann man die Konzeption und den Entwurf von narrativen Techniken erwarten, die die Interaktion mit der Welt des Filmes ermöglichen.¹⁵¹⁶ JEFFREY SHAW diskutiert die Möglichkeiten für den Film:

¹⁵⁰⁹ Press Release zum Film Ufotog, Trumbull Studios, 28.04.2014, S. 1. Zugänglich unter: <http://douglastrumbull.com/> und <http://www.in70mm.com/news/2016/mag/pdf-ufotog.pdf> (Letzter Besuch Frühling 2017).

¹⁵¹⁰ Vgl. Pennington, Adrian, Douglas Trumbull: Super high frame rate films could revitalise cinema. Online Artikel, 15.09.2014. Zugänglich unter: <http://www.screendaily.com/news/trumbull-super-hfr-could-revitalise-cinema/5077560.article> (Letzter Besuch: Frühling 2017).

¹⁵¹¹ Brillen-freies 3D. James Cameron hat interessanterweise in einem Interview in 2010 gesagt, die Technologie wäre bald verfügbar, in drei Jahren für Laptops und fünf für Fernseher. Vgl. Cameron, James, On the future of cinema. Interview mit Lorenza Muñoz. August 2010. Zugänglich unter: <http://www.smithsonianmag.com/40th-anniversary/james-cameron-on-the-future-of-cinema-983659/> (Letzter Besuch: Frühling 2017).

¹⁵¹² Press Release Ufotog, S. 2.

¹⁵¹³ Greenaway, New Possibilities. Greenaway spricht von den vier Tyranneien des konventionellen Kinos, die es zu überwinden gilt: Die des Frames, des Textes, des Schauspielers und der Kamera.

¹⁵¹⁴ Vgl. Shaw, S. 21.

¹⁵¹⁵ Im Moment in der Videospielindustrie durch sogenannten Head-Mounted-Displays ermöglicht. Die Veröffentlichung der neuesten Entwicklung, des *Oculus Rift*, das über ein besonders großes Sichtfeld verfügt, wird für das Jahr 2015 erwartet.

¹⁵¹⁶ Zurzeit vor allem über Diskussionsforen und interaktive Webseiten ermöglicht. Siehe z.B. die offizielle Webseite zu *The Tree of Life*, bei der der Besucher eingeladen wird, die Welt des Films für sich zu entdecken, und zwar durch beide Lebensanschauungen, der Mutter und des Vaters.

„Going beyond the triteness of branching plot options and video-game mazes, one approach is to develop modular structures of narrative content that permit indeterminate yet meaningful numbers of permutations. Another approach involves the algorithmic design of content characterizations that would permit the automatic generation of narrative sequences that the user could modulate, for instance by using a genetic model of selection. And perhaps the consummate venture is the notion of a digitally extended cinema actually inhabited by its audience, who then become agents of, and protagonists in, its narrative development.“¹⁵¹⁷

Blicken wir noch weiter in die Zukunft, könnte man sich ein ‚Neurocinema‘ als Kopfkino vorstellen, wobei „we would be able to imitate vision, to construct a cinematic experience without light and eyes, to create images without perception conveyed by the direct stimulation of neural Networks“.¹⁵¹⁸ Dieses könnte weiter zugespitzt werden, mit einem ‚Quantum Cinema‘, bei dem wir Zugang zu einem Netzwerk von vielen virtuellen Parallelwelten hätten, in dem die Interaktion zwischen Realität und Virtualität wechselseitig wäre.¹⁵¹⁹ Nach PETER WEIBELS überoptimistischer Meinung wären diese intelligenten Bildsysteme „a next step toward liberating humanity from the natural prison of space and time“.¹⁵²⁰ Bei solchen technologischen Entwicklungen wäre nicht nur unsere Auffassung vom Spielfilm als ein sich geschlossenes Kunstwerk radikal zu revidieren, sondern auch unser gesamter Realitätsbegriff¹⁵²¹ sowie unsere Erfahrung der Alltagswelt als Wirklichkeit par excellence.¹⁵²² Die Implikatio-

¹⁵¹⁷ Shaw, S. 20

¹⁵¹⁸ Weibel, Peter, The Intelligent Image: Neurocinema or Quantum Cinema? In: Future Cinema, S. 599.

¹⁵¹⁹ Vgl. ebd. S. 601.

¹⁵²⁰ Ebd.

¹⁵²¹ Stanley Cavells Definition des Unterschiedes zwischen Welt und Filmwelt in *Die Welt betrachtet* wäre massiv in Frage gestellt: „Die Welt des Films wird auf eine Leinwand projiziert. Die Filmleinwand bietet im Gegensatz zur Leinwand eines Gemäldes keinen Halt; es gibt nichts, was gehalten werden müßte. Sie hält eine Projektion, so leicht wie Licht. Eine Leinwand ist eine Barriere. Was zeigt die Filmleinwand (und was schirmt sie ab)? [sc. vgl. Englisch: „What does the silver screen screen?“] Sie schirmt mich ab von der Welt, die sie festhält – das heißt, sie macht mich unsichtbar. Und sie schirmt diese Welt von mir ab – das heißt, sie schirmt deren Existenz von mir ab. Daß die projizierte Welt (jetzt) nicht existiert, ist ihr einziger Unterschied zur Wirklichkeit.“ (Cavell, Stanley, *Die Welt betrachtet* (1971). In: Ders., *Nach der Philosophie. Essays*. Hrsg. von Ludwig Nagl und Kurt R. Fischer. Berlin 2001, S. 130)

¹⁵²² Vgl. Berger, Peter L./Luckmann, Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Mit einer Einleitung zur Deutschen Ausgabe v. Helmuth Plessner. Frankfurt a.M. 1980, S. 24.

nen für die Konzeption des Films als Wagnersches Gesamtkunstwerk der Zukunft aber bleiben dabei interessant: (Sehr) zugespitzt und die totalitäre Gefahren beiseite lassend, wäre bei so einem „Spielfilm“ der Zukunft im Grunde genommen jeder Zuschauer als Mitwirkender und die ‚Welt‘ mitgestaltender Filmemacher; und, wenn man bedenkt, dass die Grenzen zwischen Realität und virtuellen Welten/Filmen flüssig wären, dann wären alle diese filmischen Parallelwelten tatsächlich das ästhetische Gravitationszentrum der Gesellschaft der Zukunft.

Die Zukunft des Films zeichnet sich also als hochtechnisch ab. Zu bedenken wäre, ob die verfügbaren oder möglichen Technologien auch unbedingt genutzt werden müssen. Ich denke dabei ans Theater, das nach zweieinhalb Jahrtausenden und seiner multimedialen Revolutionierung, in seiner einfachsten Form als leerer Raum¹⁵²³ immer noch (wenn nicht am intensivsten) affektiv ist. Christopher Nolan, einer der am stärksten technologisch orientierten Regisseure, meint, dass, wenn die Technologie aufhört, den Film zu bestimmen, die „powerful fundamentals“ entlarvt würden – „the timelessness, the otherworldliness, the shared experience of these narratives“.¹⁵²⁴ Seiner Meinung nach, „the cinema of the future will depend not just on grander presentation, but on the emergence of filmmakers inventive enough to command the focused attention of a crowd for hours“.¹⁵²⁵

Originelles Filmemachen bedeutet in meinem Verständnis keinsfalls nur ein hochtechnisches. Ich stimme NICHOLAS ROMBES zu, wenn er in der Filmproduktion die Tendenz bemerkt „to reassert imperfection, flaws, an aura of human mistake to counterbalance the logic of perfection that pervades the digital“.¹⁵²⁶ M. E. aber geht es dabei nicht so sehr um eine bewusste Tendenz und Neuorientierung, sondern eher um das ästhetische Ergebnis einer trotzigten Kreativität, die digital arbeitet, mit weniger Mitteln als Hollywood,¹⁵²⁷ und deren Triebkraft die Erzählung ist. Quellen der Originalität des Films der Zukunft wären daher, neben einer elaborierten Bildpoetik, der weiteren Erforschung der Audiovisualität und neben den Narrativen, die mit dem Zeitbegriff experimentieren, wie Nolans *Interstel-*

¹⁵²³ Vgl. mit Peter Brooks Elementarschema des Theaters: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“ (Brook, Peter, Der leere Raum. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Berlin 42001, S. 9)

¹⁵²⁴ Nolan, Christopher, Films of the Future Will Still Draw People to Theaters. Online Artikel, 07.07.2014. Zugänglich unter: <http://www.wsj.com/articles/christopher-nolan-films-of-the-future-will-still-draw-people-to-theaters-1404762696> (Letzter Besuch Frühling 2017)

¹⁵²⁵ Ebd.

¹⁵²⁶ Rombes, Nicholas, Cinema in the Digital Age. New York/Chichester 2009, S. 2.

¹⁵²⁷ Zum Beispiel mit DSLR Kameras der Consumer Oberklasse oder der Profimittelklasse.

lar (2014), auch originell dargestellte, wenn auch audiovisuell konventionell erzählte Lebensgeschichten. Dabei muss man z. B. ans aufkommende osteuropäische Kino denken und an Filme wie Calin Netzers *Mutter und Sohn* (2013) sowie an die Mannigfaltigkeit der Filme aus uns wenig bekannten Welten.

Narrative reflektieren, nach DANIELE M. KLAPPROTH, „the deeply felt human need for constant mutual reassurance that the internalised coherence structures correspond to what the world really is like“.¹⁵²⁸ In diesem Sinne ist die Zukunft eines Spielfilms, der auf die visuelle Erzählung von Geschichten Wert legt, anthropologisch begründet. Sein Ende käme theoretisch in dem Moment, in dem diese gegenseitige Bestätigung nicht mehr nötig wäre: D. h. wenn Menschen das Raum-Zeit-Kontinuum beherrschen und alle vergangenen und zukünftigen Welten für sich examinieren können und wenn sie die geistige und emotionale Landschaft eines anderen Individuums (als eine weitere Welt) ohne Vermittlung, also ohne Erzählung jeder Art, mitdenken bzw. mitempfinden können. Solange diese sehr ferne Zukunft nicht erreicht ist, wird der Spielfilm relevant bleiben – als Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurück- und vorreichenden Kontinuität, worauf die Imagination der menschlichen Gemeinschaft angewiesen bleibt.¹⁵²⁹

¹⁵²⁸ Klapproth, Danièle M., *Narrative as Social Practice: Anglo-Western and Australian Aboriginal Oral Traditions*. Berlin 2004, S. 115.

¹⁵²⁹ Paraphrase des Satzes Jan Assmanns: „Die Imagination nationaler Gemeinschaft ist angewiesen auf die Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurückreichenden Kontinuität.“ (Assmann, S. 133)

V. AUSBLICK

Ziel der vorliegenden Arbeit war, die Aktualität des Gesamtkunstwerk-Konzeptes zu zeigen und es für den Spielfilm geltend zu machen. Dafür wurden die Schriften Richard Wagners einer Relektüre und sein Werk einer Interpretation unterzogen, die Unabgegoltenes freizulegen versuchte. Den von Wagner geprägten Gesamtkunstwerk-Begriff galt es zu präzisieren und von der Vielfalt der Inhalte, die er später angenommen hat, abzugrenzen. Neben dem bei Wagner spezifisch Ästhetischen, seinem Versuch, die Künste im Medium des Musikdramas zu synthetisieren und so die Gattung der Oper zu erneuern, standen vor allem die dem Konzept zugrunde liegenden gesellschaftskritischen, politisch-reformatorischen und revolutionären Elemente im Zentrum – als gleichberechtigte Komponenten des Gesamtkunstwerk-Begriffs. Mit der strukturierten Analyse des Konzepts, angefangen bei der theoretischen Fundierung über die Arbeit am Werk bis hin zu dessen Aufführungspraxis im festlichen Rahmen, wurde versucht, ein ästhetisch-politisches Modell zu entwickeln, das für die Gegenwart Relevanz haben kann.

Der Aktualisierung des Wagnerschen Konzepts stand seine notwendige Historisierung gegenüber. Dabei wurden bewusst keine Stationen des Gesamtkunstwerk-Denkens aus der Zeit zwischen Wagner und unserer Epoche gewählt, da die Interpretationen, Adaptierungen und Aneignungen des Konzeptes es in gewisser Weise fragmentieren und entkräften. Stattdessen wurde bevorzugt, auf eine Zeit vor Wagner Bezug zu nehmen: Die ausführliche Analyse des frühromantischen Denkens und Schaffens sollte nicht nur Wagners Hintergrund schildern, sondern auch die Kontinuität der Unzufriedenheit, Wünsche, Hoffnungen, Utopien zeigen, die dem Konzept zugrunde liegen. Das Gesamtkunstwerk Wagners wurde als eine maßgebende – da am intensivsten elaborierte – Ausprägung einer anthropologisch fundierten und diachronischen Tendenz verstanden: aus dem Unbehagen an einer als ungerecht, steril und unpoetisch empfundenen Welt ein Gegenbild zu entwerfen. Form und Umfang des Gegenbildes können stark variieren. Der Exkurs der Arbeit hat angedeutet, dass eine visionäre Haltung dem eigenen Schaffen und der Welt gegenüber diesem Gegenbild etwas Außerordentliches zu verleihen vermag.

Im letzten Kapitel der Arbeit habe ich, an Nietzsche anschließend, *fast* von Wagner Abschied genommen,¹⁵³¹ Abschied von der Vergangenheit des Konzeptes in all seiner Fragwürdigkeit, stattdessen suchte ich nach aktualisierbaren Elementen, die im Medium des Films Geltung beanspruchen können. Der Spielfilm wurde direkt im Anschluss an Wagners Gesamtkunstwerk-Konzept diskutiert, nicht als *eine* moderne Ausprägung des Konzeptes, sondern als diejenige, die sein ästhetisch-politisches Potenzial am besten auszuschöpfen in der Lage ist. Dabei habe ich mich, wie in der ganzen Arbeit, ausschließlich auf die ‚positive‘ Ausrichtung, das positive Potenzial des Konzeptes für unsere Zeit konzentriert, nicht auf die Möglichkeiten einer neuen Perversion.¹⁵³²

Zum einen ging es um die *Plausibilität* eines filmischen Gesamtkunstwerkes. Der Film wurde als ein a priori intermediales Kunstwerk betrachtet, das Freiraum für eine bewusste Synthetisierung der Medien lässt, zum Zweck einer optimalen Ausnutzung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Die Konzepte Michael Chions, der „audiologovisual poetics“ und des dezentrierten Filmes wurden in diesem Kontext eingeführt – als zukunfts-trächtige Alternativen zur herrschenden Form des verbozentrischen Filmes. In zwei Fallstudien und anhand von zwei Filmbeispielen wurden die im Konzept Wagners wichtigen Themen des Mythos, seiner Musikalisierung und der Medien-Vereinigung diskutiert und als für den Spielfilm relevant erachtet. Der Kinoraum erwies sich als optimaler multimedialer Aufführungsort des optimal gestalteten Filmes. Das Wirksamkeitspotenzial der gesellschaftlich-politischen Facette des Konzepts wurde wiederum in den großen internationalen Filmfestivals lokalisiert. Diese wurden als der Rezeptionsrahmen betrachtet, in dem ein bewusst gestalteter Spielfilm (Synthese der Medien, mythischer/ archetypischer Stoff, gesellschaftliche Relevanz, philosophisches Anliegen) weiter ‚gesteigert‘ wird, indem er ins Zentrum einer kosmopolitischen Öffentlichkeit tritt, die ich als das moderne, technisch bedingte und, durch die massenmediale Verbreitung, transmedial/global wirksame Gesamtkunstwerk betrachtete.

Die *Notwendigkeit* eines solchen Gesamtkunstwerkes im Hier und Jetzt wurde wiederum durch die Schilderung unserer Zeit als eine Epoche der Vielfachkrise gezeigt. Von einer Kunst mit der transformativen Kraft, über

¹⁵³¹ In *Nietzsche contra Wagner* erklärt Nietzsche seine Gründe dafür, sich von Wagner abzuwenden: „Schon im Sommer 1876, mitten in der Zeit der ersten Festspiele, nahm ich bei mir von Wagner Abschied. Ich vertrage nichts Zweideutiges; seitdem Wagner in Deutschland war, condescendirte er Schritt für Schritt zu Allem, was ich verachte – selbst zum Antisemitismus... Es war in der That damals die höchste Zeit, Abschied zu nehmen: al bald schon bekam ich den Beweis dafür.“ (Wie ich von Wagner loskam, KSA 6, S. 431)

¹⁵³² Vgl. Clair, Jean, Das dritte Reich als Gesamtkunstwerk des pervertierten Abendlandes. In: Szeemann (Hrsg.), S. 93-103.

die der Film verfügt, wird erwartet, dass sie, über ihre Künstler, in Aktion tritt und die Welt von morgen mitgestaltet. In diesem Sinne, und auch weil, wie gezeigt wurde, die Zukunft der Filmgattung sich als besonders lebendig vorzeichnet, ist der Film ein Kunstwerk der Zukunft, das potenziell zum „höchsten gemeinsamen Kunstwerk“ als einem „großen Gesamtkunstwerk“ beitragen kann, zu einer kunstinspirierten, gerechten, egalitären und friedlichen Welt, die die Menschenwürde ehrt, jenseits von Trennungskriterien wie Rasse, Sprache, Herkunft.

Ein Teil der Arbeit wurde der Verantwortung des Regisseurs als Organisationsprinzip des Film-Kunstwerkes gewidmet. Dabei wurde impliziert, dass ein filmisches Gesamtkunstwerk eine visionäre Haltung und einen bewussten Einsatz erfordert. Als ein prototypisches Beispiel für einen Gesamtkunstwerk-Regisseur – der Künstler, Intellektueller und visionärer Gesellschaftskritiker zugleich ist – wurde Sergei Eisenstein herangezogen. Die Arbeit wurde mit der Feststellung abgeschlossen, dass es auch zeugenössische Regisseure gibt, die mit ihren ästhetischen Entscheidungen einen Hang zum Gesamtkunstwerk zeigen, und dass es einen Rahmen gibt, in dem ein Film zusätzlich gesellschaftspolitisches Gewicht gewinnen kann; festgestellt wurde auch, dass der globalen Krise eine globale Bewegung der Multitude gegenübersteht, die man revolutionär nennen könnte. Es bleibt einer anderen Arbeit vorbehalten, einen zeitgenössischen Filmemacher zu finden und zum Forschungsthema zu machen, der die globalen Erschütterungen in seinem Werk verarbeitet, sich bewusst ein filmisches Gesamtkunstwerk zum Ziel gesetzt und nicht nur versucht hat, neben der ästhetischen Gestaltung und Produktion auch die Aufführung und Verwertung seines Filmes zu bestimmen, sondern auch die Perspektive einer ‚Menscheitsrevolution‘, eine globale ideale Öffentlichkeit und eine bessere Welt der Zukunft geltend zu machen. Und es bleibt einem Filmemacher vorbehalten, diese bahnbrechende Persönlichkeit zu werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- Abel, Richard (Hrsg.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology. 1907-1939*. Princeton, NJ 1988, Bd. I, 1907-1929.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973.
- Ders., *Die Kunst und die Künste*. In: Ders., *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*. Frankfurt a.M. 1967.
- Ders., *In Search of Wagner*. Translated by Rodney Livingstone. New Edition. With a Forword by Slavoj Žižek. London/New York 2005.
- Ders., *Selbstanzeige des Essaybuches ‚Versuch über Wagner‘*. In: Ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971, S. 504-508.
- Ders., *Versuch über Wagner*. Berlin/Frankfurt a. M. 1952.
- Adorno, Theodor W./Eisler Hans, *Komposition für den Film*. Hamburg 1996
- Adorno, Theodor W./Levin, Thomas Y., *Transparencies on Film*. In: *New German Critique*, No. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema (Herbst 1981 - Winter 1982), S. 199-205.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1990.
- Allen, Richard /Smith, Murray (Hrsg.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford 1997.
- Althusser, Louis, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Notizen für eine Untersuchung*. In: Ders. (Hrsg.), *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. 1. Halbband, hrsg. von Frieder Otto Wolf. Hamburg 2010, S. 37-102.
- Altman, Rick, *Cinema as Event*. In: *Sound theory, sound practice*. Ed. by Rick Altman. New York/London 1992
- Andrew, J. Dudley, *The Major Film Theories: An Introduction*. New York 1976.
- Ders., *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*. West Sussex 2010.
- Appia, Adolphe, *La musique et la mise en scène*. In: Ders., *Oeuvres complètes*. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Introduction générale par Denis Bablet. 4 Bde. Lausanne 1983–1991. Bd. 2, S. 3-208.
- Ders., *L' Oeuvre d'art vivant*. Édition Atar, Genève/Paris 1921.
- Ders., *Staging Wagnerian Drama*. Translated with an introduction by Peter Loefler. Basel/Boston/Berlin 1988.
- Aristoteles, *Poetik*. In: *Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung*. 19 Bde. Begründet von Ernst Grumach, hrsg. von Hellmut Flashar. Akademie Verlag, Berlin 1965ff. Bd. 5, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, 2008.
- Ders., *Politik*. In: *Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung*. 19 Bde. Begründet von Ernst Grumach, hrsg. von Hellmut Flashar. Akademie Verlag, Berlin 1965ff., Bd. 9. Buch I-III übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf, 1991. Buch III-VI übersetzt und eingeleitet von E. Schütrumpf, erläutert von Hans – Joachim Gehrke, 1996. Buch VII-VIII übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf, 2005.

- Ders., Über die Seele. In Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung. 19 Bde. Begründet von Ernst Grumach, hrsg. von Hellmut Flashar. Akademie Verlag, Berlin 1965ff. Bd. 13, übersetzt von Willy Theiler, 1983.
- Arnheim, Rudolf, Film als Kunst. Berlin 1932.
- Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen. München 2007.
- Augé, Marc, Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München 2011
- Báñez, Bela, Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Erweiterte und Überarbeitete Neuauflage der 1949 erschienenen ersten Auflage. Wien 1961.
- Ders., Der Geist des Films (1930). In: Schriften zum Film. Hrsg. von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. Bd. 2, Der Geist des Films, Artikel und Aufsätze 1926-1931. Budapest 1984, S. 51-205.
- Barck, Joanna, Hin zum Film, zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: »Lebende Bilder« in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini. Bielefeld 2008.
- Barck, Karlheinz /Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hrsg.), Aesthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig 1990.
- Barth, Herbert (Hrsg.), Bayreuther Dramaturgie. Der Ring des Nibelungen. Stuttgart/ Zürich 1980.
- Barthes, Roland, Beim Verlassen des Kinos. In: Ders., Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 2006, S. 376-380.
- Ders., Der dritte Sinn. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1990, S. 47-66.
- Ders., Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Ders., Die Rhetorik des Bildes. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1990, S. 28-46.
- Ders., Mythen des Alltags. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin 2010.
- Bartig, Kevin, Composing for the red screen: Prokofiev and Soviet Film. Oxford/New York 2013.
- Baudelaire, Charles, Der Salon 1859. Briefe an den Herrn Direktor der »Revue Française«. In: Ders., Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp u. Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. München/Wien 1989, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, S. 127-212.
- Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt. In: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hrsg.), Aesthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig 1990, S. 252-264.
- Baudry, Jean-Louis, Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (Platons Höhle und das Kino) (1975). In: Psyche 48 (1994), S. 1047-1074.

- Baudry, Jean-Louis/Williams, Alan, Ideological Effects of the basic Cinematographic Apparatus. In: Film Quarterly, Bd. 28, No. 2 (Winter 1974-1975), S. 39-47.
- Bauer, Oswald Georg, Ferne und Nähe. Inszenierungsprobleme des Mythos. In: Udo Bermbach/Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«: Ansichten des Mythos. Stuttgart/Weimar 1995, S. 87-97.
- Baumann, Carl-Friedrich, Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth. München 1980.
- Bazin, André, On the *politique des auteurs* (1975). In: Cahiers du Cinéma, hrsg. von Jim Hillier. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave. Cambridge, MA 1985, S. 248-259.
- Ders., The Festival Viewed as a Religious Order. In: Dekalog 3: On Film Festivals, hrsg. von Richard Porton. London 2009, S. 13-19.
- Ders., Was ist Film? Hrsg. von Robert Fischer, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. Berlin 2009.
- Beardsley, Monroe C., Aesthetics from classical Greece to the present. A short history. New York 1975.
- Beck, Ulrich, The Cosmopolitan Society and its Enemies (2002). In: Theory, Culture & Society, London/Thousand Oaks/New Delhi, Vol. 19 (1-2), S. 17-44.
- Behler, Ernst, Friedrich Schlegels Vorlesungen über Transzendentalphilosophie. Jena 1800-1801. In: Walter Jaeschke (Hrsg.), Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie. 1799-1807. Hamburg 1999.
- Ders., Frühromantik. Berlin 1992.
- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Redaktion Günther Busch. Frankfurt a. M. 1963.
- Ders., Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1973.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einleitung zur Deutschen Ausgabe v. Helmuth Plessner. Frankfurt a.M. 1980.
- Bergman, Ingmar, Interviews. Hrsg. von Raphael Shargel. Jackson 2007, S. 61-68.
- Bergson, Henri, Die Wahrnehmung der Veränderung. Vorträge an der Universität Oxford am 26. Und 27. Mai 1911. In: Ders., Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Mit einem Nachwort von Konstantinos P. Romanòs. Aus dem Italienischen übersetzt von Leonore Kottje, mit einer Einführung hrsg. von Friedrich Kottje. Hamburg 2008, S. 149-179.
- Ders., Schöpferische Evolution. Neu aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Drewsen. Mit einer Einleitung von Rémi Brague. Hamburg 2013.
- Bermbach, Udo, Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a. M. 1994.
- Ders., Die Destruktion der Institutionen. Zum politischen Gehalt des Ring. In: Ders. (Hrsg.), In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«. Hamburg 1989, S. 111-144.
- Ders., (Hrsg.), In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«. Hamburg 1989.

- Bermbach, Udo/Borchmeyer, Dieter (Hrsg.), Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«: Ansichten des Mythos. Stuttgart/Weimar 1995.
- Bihlmeyer, Jaime, The (Un)Speakable FEMININITY in Mainstream Movies: Jane Campion's *The Piano*. In: *Cinema Journal*, 44, Nr. 2 (Winter 2005), S. 68-88.
- Bird, Robert, Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema. London 2008.
- Bizony, Piers, Shipbuilding. In: Stephanie Schwam (Hrsg.), *The Making of 2001: A Space Odyssey*. Introduction by Jay Cocks. New York 2000, S. 43-54.
- Bleek, Jennifer, Terrence Malicks Spielfilmdebüt *BADLANDS* und die Musik von Carl Orff. Interferenzen visueller und klanglicher Materialität und ihre signifikative Funktion im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 2, 2008, S. 27-41.
- Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 2001.
- Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M. 1983.
- Bohrs, Niel, *Atomtheorie und Naturbeschreibung*. Berlin 1931.
- Bolten, Jürgen, *Interkulturelle Kompetenz. Landeszentrale für politische Bildung Thüringen* 2007.
- Borchmeyer, Dieter, *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart 1982.
- Ders., (Hrsg.), *Wege des Mythos in die Moderne. Richard Wagner »Der Ring des Nibelungen«*. München 1987.
- Bordwell, David, *Making Meaning: Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA 1989.
- Ders., *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI 1985.
- Ders., *The Art Cinema as a Mode of Film Practice (1979)*. In: Leo Braudy/Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York and Oxford 1999, S. 716-724.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*. Madison, University of Wisconsin 1993.
- Ders./Ders., *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. Chicago/London 2011.
- Bornscheuer, Lothar, Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen. Ein Meisterwerk des Anarchismus* (22.12.2005). In: Goethezeitportal, zugänglich unter: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/-rezeption_nibelungen/wagner_bornscheuer.pdf (Letzter Besuch: Frühling 2017).
- Böhme, Jakob, *Sämtliche Schriften*. Neu hrsg. von Will-Erich Peuckert. Stuttgart 1955-1961.
- Braudy, Leo/Cohen, Marshall (Hrsg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York and Oxford 1999.
- Bremer, Dieter, Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), *Wege des Mythos in die Moderne. Richard Wagner »Der Ring des Nibelungen«*. München 1987, S. 41-63.
- Brock, Bazon, Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können. In: Harald Szeemann

- (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau/Frankfurt a. M. 1983, S. 22-39.
- Brook, Peter, *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Berlin 2001.
- Brüggemann, Michael/Hepp, Andreas/Kleinen-von KönigsLöw, Katharina/ Wessler, Hartmut, *Transnationale Öffentlichkeit in Europa: Forschungsstand und Perspektiven*. In: *Publizistik* (2009) 54, S. 391-414.
- Buhler, James/Flinn, Caryl/Neumeyer, David (Hrsg.), *Music and Cinema*. Middletown 2000.
- Burch, Noël, *Theory of Film Practice*. New York 1973.
- Cameron, James, *On the future of cinema*. Interview mit Lorenza Muñoz. Online Artikel. August 2010. Zugänglich unter: <http://www.smithsonianmag.com/40th-anniversary/james-cameron-on-the-future-of-cinema-983659/> (Letzter Besuch: Frühling 2017)
- Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten*. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne. Frankfurt a.M./Leipzig 1999.
- Ders., *Mythological Themes in Creative Literature and Art*. In: *Myths, Dreams and Religion*. Hrsg. von Joseph Campbell, New York 1970, S. 138-175.
- Ders., *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes Bd. I*. Aus dem Amerikanischen von Hans-Ulrich Möhring. München 1996.
- Ders. (Hrsg.), *Myths, Dreams and Religion*. New York 1970.
- Canudo, Riccioto, *Reflections on the Seventh Art* (1923). In: Richard Abel (Hrsg.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology. 1907-1939*. Princeton, NJ 1988, Bd. I, 1907-1929, S. 291-302.
- Ders., *The Birth of a Sixth Art* (1911). In: Richard Abel (Hrsg.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology. 1907-1939*. Princeton, NJ 1988, Bd. I, 1907-1929, S. 58-66.
- Carroll, Noël, *A Philosophy of Mass Art*. Oxford 1998.
- Ders., *Narrative Closure*. In: Paisley Livingston/Carl Plantinga (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York 2009, S. 207-216.
- Ders., *Style*. In: Paisley Livingston/Carl Plantinga (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York 2009, S. 268-278.
- Cavell, Stanley, *Die Welt betrachtet* (1971). In: Ders., *Nach der Philosophie. Essays*. Hrsg. von Ludwig Nagl und Kurt R. Fischer. Berlin 2001, S. 129-142.
- Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on screen*. Hrsg. und übersetzt von Claudia Gorbman mit einem Vorwort von Walter Murch. New York 1994.
- Ders., *Kubricks Cinema Odyssey*. London, British Film Institute 2001.
- Clair, Jean, *Das dritte Reich als Gesamtkunstwerk des pervertierten Abendlandes*. In: Harald Szeemann (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau/Frankfurt a. M. 1983S. 93-104.
- Coates, Paul, *Cinema, Symbolism and the Gesamtkunstwerk*. In: *Comparative Criticism. A Yearbook*. Bd. 4, hrsg. von Elinor S. Shaffer. Cambridge 1982, S. 213-229.
- Cocteau, Jean, *Kino und Poesie. Notizen*, ausgewählt von Klaus Eder. Frankfurt a.M. 1989.

- Colbath, Thomas/Blush, Steven, Jim Jarmusch Interview. In: Seconds Magazine 1996, no. 37. Nachgedruckt in: <http://jimjarmusch.tripod.com/sec96.html> (Letzter Besuch Frühling 2017).
- Comolli, Jean-Luc/Narboni, Jean, Cinema/Ideology/Criticism (1969). In: Leo Braudy/ Marshall Cohen, Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York and Oxford 1999, S. 752-759.
- Coulmas, Peter, Weltbürger: Geschichte einer Menschheitssehnsucht. Rowohlt 1990.
- Curtis, Robin, Immersion und Einfühlung: Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder. In: montage AV 17/2/2008, S. 89-107.
- Dahlhaus, Carl, Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1987.
- Ders., Metaphysik der Instrumentalmusik. In: Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. Ausgewählt und komponiert von Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann. München 1984, S. 173-200.
- Ders., Musik als strukturelle Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und ›Der Ring des Nibelungen‹. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Wege des Mythos in die Moderne. Richard Wagner ›Der Ring des Nibelungen‹. München 1987, S. 64-74.
- Ders., Richard Wagners „Bühnenfestspiel“ – Revolutionsfest und Kunstreligion, In: Walter Haug/Rainer Warning (Hrsg.), Das Fest. (Poetik und Hermeneutik 14) München 1989, S. 592-609.
- Ders., Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. München 1990.
- Dahlhaus, Carl/Zimmermann Michael (Hrsg.), Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. München 1984.
- Dalle Vacche, Angela (Hrsg.), The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History. Brunswick, NJ/London 2003.
- Daverio, John J., "Total Work of Art" or "Nameless Deeds of Music". Some Thoughts on German Romantic Opera. In: Opera quarterly 4 (1986/87), H. 4, S. 61-74.
- Davies, David, Terrence Malick. In: Paisley Livingston/Carl Plantinga (Hrsg.), The Routledge Companion to Philosophy and Film. London and New York 2009, S. 569-580.
- Deci, Edward L./Ryan, Richard M., Intrinsic Motivation and Self-Determination in Human Behavior. New York 1985.
- Delanty, Gerard/Giorgi, Liana/Sassatelli, Monica. Festivals and the Cultural Public Sphere. Oxon 2011.
- Deleuze, Gilles, Das Zeit-Bild: Kino 2. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt a.M. 1997.
- Ders., Having an Idea in Cinema (On the Cinema of Straub-Huillet). In: Eleanor Kaufman/Kevin Heller (Hrsg.), Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture. Minneapolis 1998, S. 14-19.
- Ders., Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Ders., Unterhandlungen 1972-1990, Frankfurt a.M. 1993, S. 254-262.
- Ders., The Brain is the Screen. Interview with Gilles Deleuze on *The Time-Image*. In: Discourse, Bd. 20, No. 3 (Herbst 1998), S. 47-55.

- De Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam 2007.
- De Valck, Marijke/Malte Hagener, *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam 2005.
- DeWaard, Andrew, *The Global Social Problem Film*. In: CINEPHILE Bd. 3, No 1, Frühling/Sommer 2007.
- Diederichs, Helmut H., *Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films*. In: Ders., (Hrsg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M. 2004, 9- 27.
- Dörr-Backes, Felicitas, *Exzentriker: Die Narren der Moderne*. Würzburg 2003.
- Drott, Eric, *Lines, Masses, Micropolyphony: Ligeti's Kyrie and the "Crisis of the Figure"*. In: Eric Drott, *Perspectives of New Music*, Vol. 49, No. 1 (Winter 2011), S. 4-46.
- Durkheim, Emile, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Übersetzt von Ludwig Schmidts. Frankfurt a.M. 1981.
- Dwyer, Susan, *Censorship*. In: Paisley Livingston/Carl Plantinga (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York 2009, S. 29-38.
- Eberlein, Undine, *Einzigkeit: Das romantische Individualitätskonzept der Moderne*. Frankfurt a.M. 2000.
- Eco, Umberto, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M. 1984.
- Ders., *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage* (1984). In: David Lodge (Hrsg.), *Modern Criticism and Theory*. London 1988, S. 460-470.
- Eichenbaum, Boris, *Probleme der Filmstilistik* (1927). In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1990, S. 97-137.
- Einstein, Alfred, *Music in the Romantic Era. A History of Musical Thought in the 19th Century*. New York 1947.
- Eisenstein, Sergei, *Achievement* (1939). In: Ders., *Film Form. Essays in Film Theory*, edited and translated by Jay Leyda. London 1951, S. 179-194.
- Ders., *Dickens, Griffith, and the Film today* (1944). In: Ders., *Film Form. Essays in Film Theory*, edited and translated by Jay Leyda. London 1951, S. 195-255.
- Ders., *El Greco y el cine* (c. 1937). In: S. M. Eisenstein, *Cinématisme: Peinture et cinéma*. Edité par Alexandre Laumonier, traduits du russe par Anne Zouboff. Introduction, notes et commentaires de François Albera. Avec un collage-préface de Jean-Luc-Godard. Bruxelles 1980, S. 15-104.
- Ders., *Methods of Montage* (1929). In: Ders., *Film Form. Essays in Film Theory*, edited and translated by Jay Leyda. London 1951, S. 72-83.
- Ders., *Montage der Filmattraktionen* (1924). In: Ders., *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig/Köln 1988.
- Ders., *The Filmic Fourth Dimension* (1929). In: Ders., *Film Form. Essays in Film Theory*, edited and translated by Jay Leyda. London 1951, S. 64-71
- Ders., *The Synchronisation of Senses* (1942). In: Sergei M. Eisenstein, *The Film Sense*. Translated and edited by Jay Leyda. London 1948, S. 69-109.
- Ders., *Über den Raumfilm* (1947). In: Ders., *Das Dynamische Quadrat*, S. 196-260.

- Ders., *Yo, Ich selbst: Memoiren*. Hrsg. von Naum Klejman u. Walentina Kors-hunowa, Einleitung von Sergej Jutkewitsch. Wien 1984.
- Elsaesser, Thomas, *Cinephilia or the Uses of Disenchancement*. In: *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Hrsg. von Marijke de Valck u. Malte Hagener. Amsterdam 2005, S. 27-43.
- Ders., *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*. In: Ders., *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, S. 82-107.
- Ders., *The Blockbuster*. In: John Lewis (Hrsg.), *The End of Cinema as We Know it. American Film in the Nineties*. London 2001, S. 11-22.
- Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (Hrsg.), *Early Film Space Frame Narrative*. London, British Film Institute 1990.
- Engel, Manfred, Friedrich Schlegel, „Lucinde“: „Wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln“ (Frühromantische Potenzierung). In: Ders. (Hrsg.), *Der Roman der Goethezeit*. Bd. 1: Anfänge in Klassik und Frühromantik. Stuttgart 1993, S. 381-443.
- Engler, Balz, *Das Festspiel: Perspektiven*. In: *Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven*. Hrsg. von Balz Engler und Georg Kreis. Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 49. Willisau 1988, S. 271-76.
- Engler, Balz/Kreis, Georg. *Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 49*. Willisau 1988.
- Epstein, Jean, *On certain characteristics of Photogénie (1924)*. In: Richard Abel (Hrsg.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology. 1907-1939*. Princeton, NJ 1988, Bd. I, 1907-1929, S. 314-318.
- Everett, Wendy, *Colour as Space and Time: Alternative Visions in European Film*. In: *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*. Hrsg. von Wendy Everett, Bern 2007, S. 105-126.
- Everschor, Franz, *Brennpunkt Hollywood: Innenansichten aus der Filmmetropole der Welt*. Marburg 2003.
- Eysenck, Hans Jürgen, *Genius: The Natural History of Creativity*. Cambridge 1995.
- Falassi, Alessandro, *Festival: Definition and Morphology*. In: Ders., *Time out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque 1987, S. 1-10.
- Feldmann, Torsten, *Addition, Synthese und Utopie. Stationen des Gesamtkunstwerks zwischen Romantik und Postmoderne*. Dissertation Ruhr-Universität Bochum 2000.
- Feuerbach, Ludwig, *Das Wesen des Christentums (1841)*. In: Ludwig Feuerbach, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Werner Schuffenhauer. Akademie-Verlag, Berlin 1967ff., Bd. 5.
- Ders., *Vorlesungen über das Wesen der Religion. Nebst Zusätzen und Anmerkungen (1851)*. In: Ludwig Feuerbach, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Werner Schuffenhauer. Akademie-Verlag, Berlin 1967ff., Bd. 6.
- Fichte, Johann Gottlieb, *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten (1794)*. In: *Jenaer Reden und Schriften*, hrsg. von Friedrich Schneider. Heft 2, Jena 1954.
- Ders., *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer (1794)*. Text nach Fritz Medicus. Einleitung und Register von Wilhelm G.

- Jacobs. 4., mit einem Nachtrag zur Bibliographie erweiterte Auflage. Hamburg 1997.
- Ders., Wissenschaftslehre nova methodo. Kollegnachschrift 1798/99. Hrsg. sowie mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Erich Fuchs. Hamburg 1994.
- Finger, Anke, Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen 2006, S. 12.
- Finscher, Ludwig, Mythos und musikalische Struktur. In: Udo Bermbach/Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«: Ansichten des Mythos. Stuttgart/Weimar 1995, S. 27-37.
- Fischer-Lichte, Erika, Das Gesamtkunstwerk. Ein Konzept für die Kunst der 80er Jahre? In: Maria Moog-Grünwald/Christoph Rodiek (Hrsg.), Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1989, S. 61-74.
- Flusser, Vilém, Für eine Philosophie der Fotografie (1989), Göttingen 1994.
- Fornoff, Roger, Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim 2004.
- Foucault, Michel, Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Aus dem Französischen von Michael Bischoff/Ulrike Bokelmann/Hans-Dieter Gondek/Hermann Kocyba. Hrsg. von Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a.M. 2007.
- Ders., Two Lectures. In: Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977. Hrsg. von Colin Gordon, übersetzt von Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. New York 1980, S. 78-108.
- Frank, Manfred, Vom »Bühnenweihfestspiel« zum »Thingspiel«. Zur Wirkungsgeschichte der ‚Neuen Mythologie‘ bei Nietzsche, Wagner und Johst. In: Walter Haug, Rainer Warning (Hrsg.), Das Fest. München 1989, S. 610-638.
- Frank, Manfred/Kurz, Gerhard (Hrsg.), Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen. Frankfurt a. M. 1975.
- Franke, Rainer, Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum „Ring des Nibelungen“. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 26, Hamburg 1983.
- Friedländer, Saul/Rüsen, Jörn (Hrsg.), Richard Wagner im Dritten Reich: ein Schloss Elmau-Symposion. München 2000.
- Fries, Othmar, Richard Wagner und die Deutsche Romantik. Versuch einer Einordnung. Zürich 1952.
- Friess, Peter, Kunst und Maschine: 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur. München 1993.
- Gallese, Vittorio, Neuroscience and Phenomenology. In: Phenomenology and Mind 1, 2011, S. 33-48.
- Gaut, Berys, Film Authorship and Collaboration. In: Richard Allen/Murray Smith (Hrsg.), Film Theory and Philosophy. Oxford 1997, S. 149-172.
- Geduld, Carolyn, The production: A Calendar. In: Stephanie Schwam (Hrsg.), The Making of 2001: A Space Odyssey. Introduction by Jay Cocks. New York 2000, S. 3-9.

- Gelmis, Joseph, The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick. In: Stanley Kubrick, Interviews, hrsg. von Gene D. Phillips, Jackson, University Press of Mississippi 2001, S. 80-104.
- Gilbert, James, Auteur with a capital A. In: Robert Kolker (Hrsg.), Stanley Kubrick's 2001: A space Odyssey, New Essays. Oxford 2006, S. 29-41.
- Giroux, Henry A., Breaking into the Movies: Pedagogy and the Politics of Film. In: jac 21.3 (2001) S. 583-598.
- Giroux, Henry A., Public spaces, private Lives: Beyond the Culture of cynicism, Lanham 2001.
- Gluck, Christoph Willibald Ritter von, Alceste – Alkestis. Musikdrama in 3 Akten. Pariser Fassung 1776. Vorwort der Partitur. Hrsg. von Rudolf Gerber. Kassel/Basel/London 1957.
- Gockel, Heinz, Die alte neue Mythologie. In: Silvio Vietta (Hrsg.), Die literarische Frühromantik, Göttingen 1983, S. 192-207.
- Goldmark, Daniel/Kramer, Lawrence/Leppert, Richard, Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Berkeley/Los Angeles/London 2007
- Goodwin, James, Eisenstein, Cinema and History. Urbana/Chicago 1993.
- Gorbman, Claudia, Auteur Music. In: Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Hrsg von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer u. Richard Leppert. Berkeley/Los Angeles/London 2007, S. 149-162.
- Ders., Unheard melodies: Narrative Film Music. London 1987.
- Gorki, Maxim, Wie ich schreiben lernte (1928). In: Ders., Gesammelte Schriften in Einzelbänden. Hrsg. von Eav Kosing u. Edel Mirowa-Florin. Berlin/Weimar 1968. Bd. 23: Über Literatur, S. 171-206.
- Götz, Friedrich, Regieprobleme im ‚Ring‘. In: Udo Bernbach (Hrsg.), In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«. Hamburg 1989, S. 85-102.
- Griffiths, Allison, Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View. New York/West Sussex 2008.
- Gunning, Tom, Chaplin and the Body of modernity. Unveröffentlichter Vortrag am BFI, London 2006. Zugänglich unter: <http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf>
- Ders., The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Early Film Space Frame Narrative, hrsg. von Thomas Elsaesser mit Adam Barker. London, British Film Institute 1990, S. 56-62.
- Günther, Hans (Hrsg.), Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft 3. Bielefeld 1994.
- Hagener, Malte/de Valck, Marijke, Cinephilia in Transition. In: Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser. Hrsg. von Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven. Amsterdam 2008, S. 19-31.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio, Das Empire: Die Neue Weltordnung. Aus dem Englischen von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn. Frankfurt/New York 2002.
- Haug, Walter/Warning, Rainer (Hrsg.), Das Fest. (Poetik und Hermeneutik 14) München 1989.

- Heath, Steven, Comment on "The idea of Authorship". In: *Theories of Authorship: A Reader*, hrsg. von John Caughie. London 2001, S. 214-231.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1990. Bd. 13-15.
- Heidegger, Martin, *Die Frage nach der Technik* (1953). In: *Der., Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 13-44.
- Heine, Roland, *Transzendentalpoesie, Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und ETA Hoffmann*. Bonn 1985.
- Helbig, Jörg (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin 1998.
- Heller, Heinz-Bernd/Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Prümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hrsg.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg 2000.
- Henkel, Arthur, *Ursprünge der musikalisch-literarischen Romantik*. In: Ulrich Prinz (Hrsg.), *Wege in die Romantik. Vorträge des europäischen Musikfestes Stuttgart 1997. Schriftenreihe der internationalen Bachakademie Stuttgart*, Bd. 8., S. 32-51.
- Henrich, Dieter, *Gesamtkunstwerk und Partialkunstwerk*. In: Richard Klein (Hrsg.), *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelungen*. München 2001, S. 13-31.
- Hillier, Jim (Hrsg.), *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA 1985.
- Hillman, Roger, *Malick's Music of the Spheres: The Tree of Life* (2012). In: *Screening the Past* No. 35 (2013), online: <http://www.screeningthepast.com> (Letzter Besuch: Frühling 2017)
- Hiß, Guido, *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München 2005.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 1969.
- Hollinger, David A., *Not Universalists, Not Pluralists: The new Cosmopolitans Find their own way*. In: Steven Vertovec/Robin Cohen (Hrsg.), *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, New York 2002 (Hrsg.), S. 227-239.
- Huch, Ricarda, *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*. Tübingen 1951.
- Hunt, Nathan, *The Importance of Trivia: Ownership, Exclusion and Authority in Science Fiction Fandom*. In: *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*. Hrsg. von Mark Jancovic, Antonio Lazáro Reboll, Julian Stringer and Andrew Willis. Manchester/New York 2003, S. 185-202.
- Ihwe, Jens (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik III. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1972.
- Ingenschay-Goch, Dagmar, *Richard Wagners neu erfundener Mythos. Zur Rezeption und Reproduktion des germanischen Mythos in seinen Operntexten*.

- (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 311) Bonn 1982.
- Isaacs, Bruce, *The Orientation of Future Cinema: Technology, Aesthetics, Spectacle*. New York and London 2013
- Jaeschke, Walter (Hrsg.), *Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie*. 1799-1807. Hamburg 1999.
- Jancovic, Mark/Reboll, Antonio Lazáro/Stringer, Julian/Willis, Andrew. *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Tastes*. Manchester/New York 2003.
- Japp, Uwe, *Die Komödie der Romantik, Typologie und Überblick*. Tübingen 1999 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 100).
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers. Television, Fans and Participatory Culture*. New York 2013.
- Joe, Jeongwon/Gilman, Sander L. (Hrsg.), *Wagner and Cinema*. Foreword by Tony Palmer. Interview with Bill Viola. Bloomington, IN 2010.
- Kahnweiler, Daniel-Henry, *Der Weg zum Kubismus*. München 1920.
- Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Auflage mit einer Einführung von Max Bill. Neuilly-Sur-Seine 1952.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von Jens Timmermann mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1998 (Zitiert als KV).
- Ders., *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Heiner F. Klemme mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg 2001 (Zitiert als KU).
- Ders., *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Eingeleitet und mit Anmerkungen hrsg. von Konstantin Pollok. Hamburg 2001.
- Kashani, Tony, *Cinema for Transformation: Towards a Pedagogy of Social Change*. Dissertation California Institute of Integral Studies 2007.
- Katz, Steven D., *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Studio City, CA 1991.
- Kaufman, Eleanor/Heller, Kevin (Hrsg.), *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Minneapolis 1998.
- Kießling, Arthur, *Der Geist des Romantischen im Denken Schaffens Wagners*. Dissertation Königlich Bayerische Ludwig-Maximilians-Universität München 1915.
- Kittler, Friedrich A., *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1985.
- Ders., (Hrsg.), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn/München/Wien/Zürich 1980.
- Ders., *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften. Leipzig 1993
- Ders., *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986.
- Ders., *Weltattem. Über Wagners Medientechnologie*. In: Friedrich A. Kittler/ Manfred Schneider/ Samuel Weber (Hrsg.), *Diskursanalysen I: Medien*. Opladen 1987, S. 94-107.
- Kittler, Friedrich A./Schneider, Manfred/Weber, Samuel (Hrsg.), *Diskursanalysen I Medien*. Opladen 1987.
- Kittler, Friedrich A./Vismann, Cornelia, *Vom Griechenland*. Berlin 2004.

- Klapproth, Danièle M., *Narrative as Social Practice: Anglo-Western and Australian Aboriginal Oral Traditions*. Berlin 2004.
- Klein, Richard (Hrsg.), *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelungen*, München 2001.
- Knopf, Kurt, *Die romantische Struktur des Denkens Richard Wagners*. Dissertation Universität Jena 1932.
- Knust, Martin, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners: Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 16)*. Berlin 2007.
- Koch, Sabine C., *Embodiment: Der Einfluss von Eigenbewegung auf Affekt, Einstellung und Kognition. Empirische Grundlage und klinische Anwendungen*. Berlin 2011.
- Kolker, Robert (Hrsg.), *Stanley Kubrick's 2001: A space Odyssey, New Essays*. Oxford 2006.
- Kooijman, Jaap/Pisters, Patricia/Strauven, Wanda, *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam 2008.
- Korff, Herman-August, *Das Wesen der Romantik*. In: Helmut Prang (Hrsg.), *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt 1972, S. 195-215.
- Kracauer, Siegfried, *Film 1928 (1928)*. In: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte*. Frankfurt a.M. 1977, S. 295-310.
- Ders., *Theorie des Films. Die Errettung der Äußerer Wirklichkeit. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan*. Hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt a.M. 2012.
- Kraft, Robert N., *The influence of camera angle on comprehension and retention of pictorial events*. In: *Memory & Cognition* 1987, 15 (4), S. 291-307.
- Kraus, Rosalind E., *Reinventing the medium*. In: *Critical Inquiry*, Bd. 25, No. 2, „Angelus Novus“: Perspectives on Walter Benjamin. (Winter 1999), S. 289-305.
- Kristeva, Julia, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik III. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1972, S. 345-375.
- Kröplin, Eckart, *Die Faszination des Mythos für das Gesamtkunstwerk Theater*. In: Bermbach Udo/Borchmeyer, Dieter (Hrsg.), *Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«: Ansichten des Mythos*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 99-128.
- Kuberski, Philip, *Kubrick's Odyssey: Myth, Technology, Gnosis*. In: *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*. Volume 64, Number 3, Autumn 2008, S. 51-73. Ders., *Kubrick's Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*. London/New York 2012.
- Kubrick, Stanley, *Interviews*. Hrsg. von Gene D. Phillips. Jackson, University of Mississippi, S. 2001.
- Kuch, Henrich (Hrsg.), *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*. Berlin 1983.
- Kuhn, Markus, *Filmnarratologie: Ein Erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York 1971.
- Kuhnle, Till R., *Anmerkungen zum Begriff Gesamtkunstwerk – die Politisierung einer ästhetischen Kategorie?* In: *Germanica*, Bd. 10 1992, S. 35-50.

- Kunze, Stefan, *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*. Regensburg 1983.
- Künzig, Bernd, *Richard Wagner und das Kinematographische. Parerga 1. Eggingen* 1990.
- Lehmann, Arthur C./ Myers, James E., *Magic, Witchcraft and Religion. An Anthropological Study of the Supernatural*. Palo Alto, CA 1985.
- Lehmann, Günther K., *Phantasie und künstlerische Arbeit. Betrachtungen zur poetischen Phantasie*. Berlin/Weimar 1976.
- Lehmann, Hans-Thies, *Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos*. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M. 1983, S. 572-609.
- Lehmann, Harry, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst: Ästhetik nach Luhmann*. München 2006.
- Lesch, Walter, *Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Filmkunst. Neue sozial-ethische Zugänge zu einem alten Problem*. In: *Filmkunst und Gesellschaftskritik*, hrsg. von Walter Lesch/Charles Martig/Joachim Valentin. Marburg 2005, S. 13-31.
- Lesch, Walter/Martig, Charles/Valentin, Joachim, *Filmkunst und Gesellschaftskritik*. Marburg 2005.
- Levinson, Jerrold, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*. Oxford 2006.
- Ders., *Music Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Oxford 2011.
- Lévi-Strauss, Claude, *Das Wilde Denken*. Frankfurt a.M. 1973.
- Ders., *Strukturelle Anthropologie I*. Frankfurt a.M. 1967.
- Ders., *Wagner – Vater der strukturellen Analyse der Mythen*. In: Herbert Barth (Hrsg.), *Bayreuther Dramaturgie. Der Ring des Nibelungen*. Stuttgart und Zürich 1980, S. 289-298.
- Lewis, John (Hrsg.), *The End of Cinema as We Know it. American Film in the Nineties*. London 2001.
- Lingner, Michael, *Der Ursprung des Gesamtkunstwerks aus der Unmöglichkeit «Absoluter Kunst». Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalkunst und Richard Wagners Totalkunstwerk*. In: Harald Szeemann (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau/Frankfurt a. M. 1983, S. 52-65.
- Ders., *Die Musikalisierung der Malerei bei P. O. Runge. Zur Vorgeschichte der Vergeistigung von Kunst*. In: Harald Szeemann (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau/Frankfurt a. M. 1983, S. 150-154.
- Livingston, Paisley, *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Oxford 2009.
- Livingston, Paisley/Plantinga Carl (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York 2009.
- Lodge, David (Hrsg.), *Modern Criticism and Theory*. London 1988.
- Ders., Roman, *Theaterstück, Drehbuch*. In: Jörg Helbig (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin 1998, S. 68-80.

- Loos, Paul Arthur, Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik. Bern/München 1952.
- Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt a.M. 1977.
- Löthwall, Lars-Olof Interview mit Ingmar Bergman (1968). In: Ingmar Bergman, Interviews. Hrsg. von Raphael Shargel. Jackson 2007, S. 61-68.
- Lucas, Lore, Die Festspielidee Richard Wagners. Regensburg 1973.
- Luhmann, Niklas, Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1997.
- Ders., Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1997.
- Ders., Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Wiesbaden ⁴2004.
- Ders., Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M. 1991.
- Lulé, Susanna, Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800. Dissertation, Justus-Liebig-Universität Gießen 2004.
- Martin, Adrian: What's Cult Got To Do With It?: In Defence of Cinephile Elitism. In: Cinéaste, Bd.. 34, No. 1 (Winter 2008), S. 39-42.
- Mast, Gerald/Braudy, Leo/Cohen, Marshall (Hrsg.), Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York and Oxford ⁴1992.
- Matthews, Brander, Are Movies a Menace to the Drama? In: The North American Review Bd. 205, No. 736 (März 1917), S. 447-454.
- Mähl, Hans-Joachim, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg 1965.
- Ders., Philosophischer Chiasmus. Zur Utopiereflexion bei den frühromantikern. In: Silvio Vietta (Hrsg.), Die literarische Frühromantik. Göttingen 1983, S. 149-179.
- Mack, Dietrich (Hrsg.), Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Darmstadt 1984.
- Mamet, David, Die Kunst der Filmregie. Berlin 1998.
- Mann, Thomas, Wagner und unsere Zeit. Aufsätze – Betrachtungen – Briefe. Frankfurt a.M. 1963.
- Marquard, Odo, Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Harald Szeemann (Hrsg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Frankfurt a. M. 1983. S. 40-49.
- Ders., Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie. In: Odo Marquard, Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien, S. 91-116. Stuttgart 1995.
- Marx, Karl, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. I. In: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke Bd. 23. Berlin 1974.
- Mayer, Hans, Der »Ring« als bürgerliches Parabelspiel. In: Herbert Barth, (Hrsg.), Bayreuther Dramaturgie. Der Ring des Nibelungen. Stuttgart und Zürich 1980, S. 195-200.
- Ders., Richard Wagners geistige Entwicklung. In: Dietrich Mack (Hrsg.), Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Darmstadt 1984, S. 184-237.

- McGuigan, Jim, The Cultural Public Sphere – A Critical Measure of Public Culture? In: Festivals and the Cultural Public Sphere. Hrsg. von Gerard Delanty, Liana Giorgi, Monica Sassatelli. Oxon 2011, S. 79-91.
- McLuhan, Marshall, Die magische Kanäle. Understanding Media. Basel/Dresden 1994.
- Ders., The End of the Work Ethic. In: Stephanie McLuhan/David Staines (Hrsg.), Understanding Me: Lectures and Interviews. Marshall McLuhan. Toronto 2003, S. 187-205.
- Ders., Violence as a quest for Identity. In: Stephanie McLuhan/David Staines (Hrsg.), Understanding Me: Lectures and Interviews. Toronto 2003, S. 264-276.
- McLuhan, Stephanie/Staines, David (Hrsg.), Understanding Me: Lectures and Interviews. Marshall McLuhan. Toronto 2003.
- McNeillie, Andrew (Hrsg.), The Essays of Virginia Woolf, Vol. 4: 1925-1928. London 1994, S. 348-353.
- Merleau-Ponty, Maurice, Die Phänomenologie der Wahrnehmung. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Berlin 1966.
- Merte, Angela, Totalkunst. Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt. Bielefeld 1998 (Dissertation Universität Siegen 1997).
- Metz, Christian, Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Aus dem Französischen von Dominique Blüher, Thomas Hübel et.al. Münster 2000.
- Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hrsg.), Richard Wagner. Zwischen Beethoven und Schönberg (Musik-Konzepte, Heft 59). München 1988.
- Michaels, Lloyd, Terrence Malick. Urbana and Chicago, IL 2009.
- Monaco, James, Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Deutsche Fassung hrsg. von Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg 2000.
- Montani, Pietro, The uncrossable Threshold: The Relation of Painting and Cinema in Eisenstein. In: The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History. Hrsg. und mit einer Einleitung von Angela Dalle Vacche. Brunswick, NJ/London 2003.
- Moog-Grünwald, Maria/Rodiek, Christoph (Hrsg.), Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1989.
- Morin, Edgar, Der Weg. Für die Zukunft der Menschheit. Aus dem Französischen von Ina Brümman. Hamburg 2012.
- Ders., Seven Complex Lessons in Education for the Future. Translated from the French by Nidra Poller. UNESCO 1999.
- Ders., The Cinema, or The Imaginary Man. Übersetzt on Lorraine Mortimer. Minneapolis/London 2005.
- Morin, Edgar/Kern, Anne Brigitte, Homeland Earth: A Manifesto for the New Millennium. Cresskill, NJ 1999.
- Möseneder, Karl, Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges „Quelle und Dichter“ und den „Kleinen Morgen“. Mit einem Exkurs über ein Palmenemblem. Marburg/Lahn 1981.

- Mundhenke, Florian, Der Erfahrungsraum Kino im digitalen Zeitalter: Herausforderungen des Dispositivs Kino zwischen medialer Konkurrenz und sozialer Nutzungspraxis. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung Nr. 5, S. 71-85.
- Müller, Jürgen E., Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster 1996.
- Münsterberg, Hugo, The Film: A psychological study. The silent photoplay in 1916. With a foreword by Richard Griffith. New York 1970.
- Neumann, Alfred R., The earliest use of the term Gesamtkunstwerk. In: Philological Quarterly, Bd. 35, H. 2, April 1956, S. 191–193.
- Ders., Philipp Otto Runge and music. In: The Germanic Review. XXVII/3, 1952, S. 165-172.
- Nichols, Bill, Movies and Methods. An Anthology. Berkeley/Los Angeles/London 1976.
- Nietzsche, Friedrich, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/München ²1988 (zitiert als KSA + Bandzahl).
- Ders., Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872). In: KSA 1, S. 9-156.
- Ders., Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem (1888). In: KSA 6, S. 9-54.
- Ders., Ecce Homo (1908). In: KSA 6, S. 255-374.
- Ders., Nachgelassene Fragmente (1880-1882). In: KSA 9.
- Ders., Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 – Januar 1889. 1. Teil: Herbst 1885 – Herbst 1887. In: KSA 12
- Ders., Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen (1888-1889). In: KSA 6, S. 313-445.
- Ders., Richard Wagner in Bayreuth (1909). In: KSA 1, Unzeitgemäße Betrachtungen, viertes Stück, S. 428-510.
- Nilges, Yvonne, Richard Wagners Shakespeare (Dissertation Universität Heidelberg). In: Wagner in der Diskussion, Bd. 3. Würzburg 2007.
- Nolan, Christopher, Films of the Future Will Still Draw People to Theaters. Online Artikel, 07.07.2014. Zugänglich unter: <http://www.wsj.com/articles/christopher-nolan-films-of-the-future-will-still-draw-people-to-theaters-1404762696> (Letzter Besuch Frühling 2017).
- Nordern, Eric, Interview mit Stanley Kubrick (Playboy Interview). In: Stanley Kubrick, Interviews, hrsg. von Gene D. Phillips, Jackson, University Press of Mississippi 2001, S. 47-74.
- Novalis, Christenheit oder Europa (1799). In: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart ²1960ff, ³1977ff. (Zitiert als N + Bandzahl). Bd. III, S. 507-524.
- Ders., Das allgemeine Brouillon (1798-1799). In: N III, S. 242-478.
- Ders., Fragmente und Studien. In: N III, S. 556-694.
- Ders., Glauben und Liebe (1798). In: N II, S. 485-498.
- Ders., Heinrich von Ofterdingen, Ein nachgelassener Roman von Novalis (1802). In: N I, S. 194-334.

- Ders., Logologische Fragmente. Materialien zur Enzyklopädistik. In: N II, S. 522-532.
- Ders., Randbemerkungen zu Friedrich Schlegels ‚Ideen‘ (1799). In: N III, S. 488-493.
- Ders., Über Goethe. In: N II, S. 640-647.
- Oesterle, Günter, Romantik, Biedermeier und Postmoderne. In: Ulrich Prinz (Hrsg.), Wege in die Romantik. Vorträge des europäischen Musikfestes Stuttgart 1997. Schriftenreihe der internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 8, S. 70-83.
- Panofsky, Erwin, Stil und Stoff im Film. In: Filmkritik 11, Heft 6. Frankfurt a.M. 1967, S. 343-355.
- Pascal, Blaise, Pensées sur la religion et autres sujets. Texte intégral établi et présenté par Zacharie Tourneur. Paris 1960.
- Paulin, Scott D., Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music. In: James Buhler/Caryl Flinn/David Neumeyer (Hrsg.), Music and Cinema. Middletown 2000, S. 58- 84.
- Paulus, Irena, Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968). In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 40, No. 1 (Jun., 2009), S. 99-127.
- Pavsek, Christopher, The Utopia of Film: Cinema and its Futures in Godard, Kluge, and Tahimik. New York 2013.
- Peatman, Mary Madeline, Sergei Eisenstein's Ivan The Terrible as a cinematic realization of the concept of the Gesamtkunstwerk. Dissertation Indiana University 1975.
- Pennington, Adrian, Douglas Trumbull: Super high frame rate films could revitalise cinema. Online Artikel, 15.09.2014. Zugänglich unter: <http://www.screendaily.com/news/trumbull-super-hfr-could-revitalise-cinema/5077560.article> (Letzter Besuch: Frühling 2017)
- Peranson, Mark, First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In: Dekalog 3: On Film Festivals, hrsg. von Richard Porton. London 2009, S. 23-37.
- Pethő, Ágnes, Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In: Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 2 (2010), S. 39-72.
- Piette, Albert, Play, Reality, And Fiction: Toward a Theoretical and Methodological Approach to the Festival Framework. In: Qualitative Sociology, Vol. 15, No 1, 1992, S. 37-52.
- Pikulik, Lothar, Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. Zweite Auflage. München 2000.
- Ders., Romantisierung als Inszenierung: Magisches Welttheater bei Novalis und Botho Strauß. In: Herbert Uerlings (Hrsg.), Blütenstaub. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, Bd. 3. Tübingen 2000, S. 389-410.
- Plate, S. Brent, Visualizing the Cosmos: Terrence Malick's Tree of Life and Other Visions of Life in the Universe. In: Journal of the American Academy of Religion, Bd. 80, No. 2, Oxford University press 2012, S. 527-536.

- Ponech, Trevor, Definition of cinema. In: Paisley Livingston/Carl Plantinga (Hrsg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York 2009, S. 52-63.
- Porton, Richard (Hrsg.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London 2009.
- Prang, Helmut (Hrsg.), *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt 1972.
- Prinz, Ulrich (Hrsg.), *Wege in die Romantik. Vorträge des europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*. Schriftenreihe der internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 8.
- Pütz, Andreas, *Von Wagner zu Skrjabin. Synästhetische Anschauungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts* (Dissertation Universität Köln). In: *Kölner Beiträge zur Musikforschung*. Hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Bd. 186. Kassel 1995.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*. Tübinger und Basel 2002.
- Recuber, Tim, *Immersion Cinema: The Rationalization and Reenchantment of Cinematic Space*. In: *Space and Culture*, Bd. 10, no. 3 (August 2007), S. 315-330.
- Roberts, David, *The Total Work of Art in European Modernism*. New York 2011.
- Rombes, Nicholas, *Cinema in the Digital Age*. New York/Chichester 2009.
- Roncallo, Sergio/Arias-Herrera, Juan Carlos, *Cinema and as revolution: The New Latin American Cinema*. In: *Observatorio (OBS*) Journal*, Bd. 7, No 3 (2013), S. 93-114.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Vom Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des Staatsrechts*. Von Jean-Jacques Rousseau, Bürger von Genf. In: Jean-Jacques Rousseau. *Kulturkritische und politische Schriften* in 2 Bänden. Hrsg. von Martin Fontius. Berlin 1989. Bd. 1, S. 379-505.
- Rummenhöller, Peter, *Romantik in der Musik*. Kassel 1989.
- Ders., *Romantik und Gesamtkunstwerk*. In: Walter Salmen, *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1965, S. 161-170.
- Runge, Philipp Otto, *Briefe und Schriften*. Hrsg. von Peter Bethausen. Berlin 1983.
- Ders., *Hinterlassene Schriften*. 2 Bände. Hrsg. von dessen ältestem Bruder. Hamburg 1840/41. Neudruck: Göttingen 1965 (Zitiert als R + Bandzahl).
- Ryan, Marie-Laure, *Beyond Myth and Metaphor: Narrative in Digital Media*. In: *Poetics Today* 23:4 (Winter 2002), S. 581-609.
- Ders., *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, MD 2001.
- Salmen, Walter, *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1965.
- Sandkühler, Hans Jörg (Hrsg.), *Handbuch Deutscher Idealismus*. Stuttgart/Weimar 2005.
- Sarris, Andrew, *Notes on the Auteur Theory in 1962*. In: Leo Braudy/Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York and Oxford 1999, S. 515-518.

- Sassatelli, Monica (Hrsg.), *European Public Culture and Aesthetic Cosmopolitanism*. Euro-Festival Project for the University of Sussex (lead contractor), Deliverable 1.1, 2008.
- Ders., *Public Culture, Cosmopolitanism and Festivals*. In: Monica Sassatelli (Hrsg.), *European Public Culture and Aesthetic Cosmopolitanism*. Euro-Festival Project for the University of Sussex (lead contractor), Deliverable 1.1, 2008, S. 15-40.
- Sassatelli, Monica/Delanty, Gerard, *Festivals in Cities, Cities in Festivals*. In: *European Arts Festivals: Strengthening Cultural Diversity*. European Commission, Directorate-General for Research and Innovation. Socio-economic Sciences and Humanities. European Union, Luxemburg 2011, S. 47-55.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. In: *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Hrsg. von Manfred Frank und Gerhard Kurz. Frankfurt a. M. 1975, S. 110-120.
- Ders., *System des Transcendentalen Idealismus*. In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Schriften 1799-1801*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg: Cotta 1858 u. 1859. Darmstadt 1990, S. 327-634.
- Ders., *Philosophie der Kunst*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegebenen Ausgabe von 1859. Darmstadt 1966.
- Schiller, Friedrich von, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich bewirken?* In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20: *Philosophische Schriften*. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, hrsg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 87-100.
- Ders., *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20: *Philosophische Schriften*. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, hrsg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 413-503.
- Schlegel, Friedrich, *Athenäums-Fragmente*. In: Friedrich Schlegel *Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn/München/Wien/Zürich 1958ff. (Zitiert als FS + Bandzahl). Bd. II, S. 165-255.
- Ders., *Aufsätze in der Europa* (1803). In: FS III, S. 3-45.
- Ders., *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*. *Philosophische Vorlesungen 1804-1806: Kölner Vorlesungen*. FS XII, S. 109-480. (5tes Buch S. 509ff.)
- Ders., *Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre* (1797-1798). In: FS XVIII, S. 31-39.
- Ders., *Gespräch über die Poesie* (1799-180). In: FS II, S. 284-351.
- Ders., *Lyceums Fragmente*. In: FS II, S 147-163.
- Ders., *Philosophische Fragmente*. In: FS XVIII, S. 1-422.
- Ders., *Transcendentalphilosophie*. Eingeleitet und mit Erläuterungen versehen von Michael Elsässer. Hamburg 1991.
- Ders., *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1795-1796). In: FS I, S. 217-367.
- Ders., *Über die Unverständlichkeit* (1800). In: FS II, S. 363-372.
- Ders., *Über Goethes Meister* (1798). In: FS II, S. 126-146.
- Schmidt, Paul Ferdinand, Philipp Otto Runge. *Sein Leben und sein Werk*. Leipzig 1923.

- Schnädelbach, Herbert, 'Ring und Mythos'. In: Udo Bermbach (Hrsg.), In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«. Hamburg 1989, S. 145-161.
- Schnebel, Dieter, Der ‚Ring‘ als Gesamtkunstwerk. In: Udo Bermbach (Hrsg.), In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«, Hamburg, 1989, S. 63-74.
- Ders., Raumkompositionen, Lichtspiele, Bewegung der Personen bei Wagner. In: Neue Zeitschrift für Musik 135, 1974.
- Schneller, Daniel, Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysterien-dramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft. Bern 1997.
- Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung. Dritte, verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. Leipzig 1859.
- Schrödingen, Erwin, Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik. In: Naturwissenschaften, Bd. 23, Nr. 48, 49, 50, Berlin 1935, S. 807-812, 823-828, 844-849.
- Schröter, Jens, Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage AV, Bd. 7, No. 2 (7.2.1998), S. 130-154.
- Schwam, Stephanie (Hrsg.), The Making of 2001: A Space Odyssey. Introduction by Jay Cocks. New York 2000.
- Scruton, Roger, Photography and Representation. In: Critical Inquiry, Vol. 7, No. 3 (Spring 1981), S. 577-603.
- Sellers, C. Paul, Collective Authorship in Film. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Bd. 65, No. 3, S. 263-271.
- Shaffer, Elinor S. (Hrsg.), Comparative Criticism. A Yearbook. Bd. 4, Cambridge 1982.
- Shaw, George Bernard, Major critical Essays. The quintessence of Ibsenism. The perfect Wagnerite. The sanity of art. London 1948.
- Shaw, Jeffrey, Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film. Hrsg von Jeffrey Shaw u. Peter Weibel. Cambridge, MA 2003.
- Shobchack, Vivian Carol, The Address of the Eye: A Phaenomenology of Film Experience. New Jersey 1992.
- Simmel, Georg, Das individuelle Gesetz: Ein Versuch über das Prinzip der Ethik. In: Logos Bd. 4 (1913), S. 117-160.
- Simonis, Annette, Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik. Bielefeld 2010.
- Singer, Irvin, Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film. The MIT Press, Cambridge, MA/London 2008.
- Smith, Matthew Wilson, The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace. New York 2007.
- Solanas, Fernando/Getino, Octavio, Towards a Third Cinema. In: Bill Nichols (Hrsg.), Movies and methods: An Anthology, Bd. I. Berkeley/Los Angeles/London 1976, S. 44-64.

- Sontag, Susan, Film and Theatre (1966). In: Gerald Mast/Leo Braudy/Marshall Cohen (Hrsg.), Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York and Oxford 1992, S. 362-374. Hier S. 363.
- Ders., The Decay of Cinema. In: The New York Times, 25. 02.1996. Zugänglich unter: <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>
- Sperl, Stephan, Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks. Würzburg 2006.
- Spielmann, Yvonne, Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität. In: Heinz-Bernd Heller et al. (Hrsg.), Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg 2000, S. 57-67.
- Spinner, Helmut F., Die Wissensordnung: ein Leitkonzept für die dritte Grundordnung des Informationszeitalters. Opladen 1994.
- Stanislawski, Konstantin, Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil I. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens. Berlin 1961.
- Steffen, Hans (Hrsg.), Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen 1967.
- Stein, Jack M., Richard Wagner and the synthesis of the arts. Detroit 1960.
- Sterritt, David, Days of Heaven and Waco: Terrence Malick's *The Tree of Life*. In: Film Quarterly, Vol. 65, No. 1 (2011), S. 52-57.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die Romantische Ironie. In: Hans Steffen (Hrsg.), Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen 1967, S. 75-97.
- Strunk, Marion, Autorschaft, Kollektiv. In: Autorschaft in den Künsten: Konzepte – Praktiken – Medien. Hrsg. von Corinna Caduff und Tan Wälchli. Zürich 2008, S. 218-231.
- Szeeman, Harald (Hrsg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Aarau/Frankfurt a. M. 1983.
- Ders. (Hrsg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich 1983.
- Tarkowskij, Andrej, Die Versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. Mit einem Vorwort von Dominik Graf. S. 208f. Berlin 2012.
- Tasker, Yvonne, Authorship and Contemporary Film Culture. Introduction. In: Ders. (Hrsg.), 50 Contemporary Filmmakers. London 2002, S. 1-5.
- Thomä, Dieter, Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne. Frankfurt a.M. 2006.
- Tieck, Ludwig, Der Gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge (1797). In Ludwig Tieck, Schriften in 28 Bänden, Berlin 1843. Unveränderter photomechanischer Nachdruck, Berlin 1966 (Zitiert als Tieck + Bandzahl). Bd. V, S. 161-282.
- Ders., Die Verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen (1798). In: Tieck V, S. 283-486.
- Ders., Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte (1798). In: Tieck XVI.
- Traeger, Jörg, P.O. Runge und sein Werk. München 1976.

- Truffaut, François, A Certain Tendency of the French Cinema (1954). In: Bill Nichols (Hrsg.), *Movies and methods: An Anthology*, Bd. I. Berkeley/Los Angeles/London 1976, S. 224-237.
- Ders., Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? Aus dem Französischen von Frieda Grafe. München 1990.
- Tucker, Thomas Deane/Kendall, Stuart (Hrsg.), Terrence Malick: Film and Philosophy. New York/London 2011.
- Turner, Viktor W., *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: *Magic, Witchcraft and Religion. An Anthropological Study of the Supernatural*. Hrsg. von Arthur C. Lehmann u. James E. Myers. Palo Alto, CA 1985, S. 46-55.
- Ders., *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/New York (1969) Studienauflage 2000.
- Turner, Viktor/Turner, Edith, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. With an introduction by Deborah Ross. New York 2011.
- Uerlings, Herbert (Hrsg.), *Blüthenstaub. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*. Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft. Bd. 3, Tübingen 2000.
- Uhlenbruch, Bernd, Film als Gesamtkunstwerk? In: Günther (Hrsg.), S. 185-199.
- Ulm, Renate (Hrsg.), *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Mit einem Vorwort von Lorin Maazel. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks. München/Kassel 1994.
- Vertovec, Steven/Cohen, Robin (Hrsg.), *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, New York 2002.
- Vieler, Veronika, *Filmregie als Verstehensprozess, dargestellt an Wim Wenders *Der Stand der Dinge** (Dissertation Universität Wuppertal). Würzburg 2009.
- Vietta, Silvio, Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung. In: Ders. (Hrsg.), *Die literarische Frühromantik*, Göttingen, 1983, S. 208-220.
- Ders. (Hrsg.), *Die literarische Frühromantik*. Göttingen 1983.
- Ders., *Frühromantik und Aufklärung*. In: Ders. (Hrsg.), *Die literarische Frühromantik*, Göttingen 1983, S. 7-84.
- Ders. (Hrsg.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart 1994.
- Voos, Christiane, *Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung*. In: *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 8 vom 01. 09. 2008, S. 3-15.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (1797). In: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Historisch-kritische Ausgabe, 2 Bände. Heidelberg 1991 (Zitiert als W + Bandzahl). Bd. I, S. 53-145.
- Ders., (mit Ludwig Tieck), *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799). In: *W I*, S. 149-252.

- Wagner, Cosima, *Die Tagebücher*, 4 Bände, editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack., München/Zürich 1982.
- Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften in 14 Bänden*. Hrsg. von Julius Kapp. Leipzig 1914 (zitiert als GS + Bandzahl).
- Ders., *Aphorismen zu den Kunstschriften*. In: GS 10, S. 218-228.
- Ders., *Bellini (1837)*. In: GS 7, S. 27-30.
- Ders., *Beethoven (1870)*. In: GS 8, S. 143-211.
- Ders., *Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der Fliegende Holländer« (1852)*. In: GS 9, S. 44-52.
- Ders., *Das Kunstwerk der Zukunft (1849, zitiert als KdZ)*. In: GS 10, S. 47-185.
- Ders., *Das Künstlertum der Zukunft (1849)*. In: GS 10, S. 200-213.
- Ders., *Der Künstler und die Öffentlichkeit (1841)*. In: GS 7, S. 138-144.
- Ders., *Der Mensch und die bestehende Gesellschaft (1849)*. In: GS 12, S. 24-28.
- Ders., *Deutschland und seine Fürsten (1848)*. In: GS 12, S. 18-24.
- Ders., *Die deutsche Oper (1834)*. In: GS 7, S. 7-10.
- Ders., *Die Kunst und die Revolution (1849, zitiert als KuR)*. In: GS 10, S. 11-47.
- Ders., *Die Revolution (1849)*. In: GS 12, S. 28-35.
- Ders., *Ein Theater in Zürich (1851)*. In: GS 12, S. 159-191.
- Ders., *Eine Pilgertour zu Beethoven. Aus den Papieren eines wirklich verstorbenen Musikers (1840)*. In: GS 7, S. 78-101.
- Ders., *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1848)*. In: GS 12, S. 103-146.
- Ders., *Oper und Drama (1850-1851, zitiert als OuD)*. In: GS 11.
- Ders., *Über die Aufführung des »Tannhäuser«*. Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper (1852). In: GS 9, S. 8-44.
- Ders., *Über die »Goethestiftung«*. Brief an Franz Liszt (1851). In: GS 1, S. 191-206.
- Ders., *Über Schauspieler und Sänger. Brief über das Schauspielwesen (1872)*. In: GS 12, S. 312-390.
- Ders., *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber? (1848)*. In: GS 12, S. 7-17.
- Wagner, Richard, *Mein Leben*. Einzige vollständige Ausgabe. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. München 1969.
- Ders., *Oper und Drama*. Hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger. Stuttgart 2008.
- Wagner, Richard, *Sämtliche Briefe*. Hrsg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf (Bd. I-IV), Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner (Band VI-VIII). Leipzig 1967ff. (zitiert als SB + Bandzahl).
- Wagner, Richard, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volks-Ausgabe. 16 Bde. Leipzig 1911 (zitiert als SSD + Bandzahl).
- Ders., *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule (1865)*. In: SSD 8, S. 125-176.
- Ders., *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben (1873)*. In: SSD 9, S. 322-344.
- Ders., *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882*. In: SSD 10, S. 297-308.

- Ders., Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen (1872). In: SSD 9, S. 264-287.
- Ders., Eine Mitteilung an meine Freunde (1851). In: SSD 4, S. 230-344.
- Ders., Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten (1871). In: SSD 6, S. 257-272.
- Ders., Über das Operndichten und Komponieren im besonderen (1879). In: SSD 10 S. 152-175.
- Ders., Über die Benennung »Musikdrama« (1872). In: SSD 9, S. 302-308.
- Ders., Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels "Der Ring der Nibelungen" (1862). In: SSD 6, S. 272-281.
- Ders., Wollen wir hoffen? (1879). In: SSD 10, S. 118-136.
- Walter, Mariko Namba/Fridman, Eva Jane Neumann, Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Cultures. Santa Barbara 2004.
- Weber, Heinz-Dieter, Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie. München 1973.
- Weber, Max, Wissenschaft als Beruf. In: Max Weber Gesamtausgabe. Hrsg. von Horst Baier, Mario Rainer Lepsius, Wolfgang J. Mommsen. Tübingen 1984ff. Abteilung I, Bd. 17, S. 49-111.
- Weibel, Peter, The Intelligent Image: Neurocinema or Quantum Cinema? In: Future Cinema, S. 594-601.
- Weinland, Helmut, Wagner und Meyerbeer. In: Richard Wagner. Zwischen Beethoven und Schönberg (Musik-Konzepte, Heft 59). Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S. 31-72.
- Wessling, Berndt W. (Hrsg.), Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Weinheim 1983.
- Wieler, Michael, Dilettantismus: Wesen und Geschichte: Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg 1996.
- Wiese, Benno von, Zur Wesensbestimmung der frühromantischen Situation. In: Helmut Prang (Hrsg.), Begriffsbestimmung der Romantik. Darmstadt 1972, S. 159-170.
- Wiora, Walter, Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik. In: Walter Salmen (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Regensburg 1965, S. 2-49.
- Witt, Michael, The Death(s) of Cinema According to Godard. In: Screen, 40.3, Autumn 1999, S. 331-346.
- Woessner, Martin, What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility. In: New German Critique 113, Bd. 38, No. 2 (Sommer 2011), S.129-157.
- Wollen, Peter, From Signs and Meanings in The Cinema: The Auteur Theory. In: Leo Braudy/Marshall Cohen, Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York and Oxford ⁵1999, S. 519-535.
- Wuss, Peter, Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspunkte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin 1990.
- Zeh, Gisela, Das Bayreuther Bühnenkostüm. München 1973.
- Zeki, Semir, Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain. Oxford 1999.

WEITERE TEXTQUELLEN

Press Release zum Film Ufotog, Trumbull Studios, 28.04.2014. Zugänglich unter: <http://douglastrumbull.com/> und <http://www.in70mm.com/news/2016/magi/pdf/ufotog.pdf> (Letzter Besuch Frühling 2017).

The Tree of Life Press Kit. Zugänglich unter: www.festival-cannes.fr und <http://2011.poff.ee/> (Letzter Besuch Frühling 2017).

VIDEOQUELLEN

Greenaway, Peter, New Possibilities: Cinema is Dead, Long Live Cinema. Vortrag 13.09.2010, Townsend Center for the Humanities, University of California, Berkeley. Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=PB8ZVVSsow> (Letzter Besuch Frühling 2017).

Ders., Peter Greenaway en Guanajuato. Dokumentarfilm, Imcine/Canal 22, Mexiko 2014. Zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=a1C0-CPEjEvc> (Letzter Besuch Frühling 2017).

Žižek, Slavoj, They live! Hollywood as an ideological machine. Vortrag 12.03.2008, New York Public Library. Zugänglich unter: <http://www.nypl.org/audiovideo/hollywood-ideological-machine-lecture-performance-slavoj-zizek> (Letzter Besuch Frühling 2017).

FILMOGRAPHIE

(Hinweis: US-amerikanische oder englische Filme werden mit ihrem Originaltitel aufgelistet und der deutschen Übersetzung, wenn anders, in Klammern. Bei allen anderen Filmen wird der deutsche Titel benutzt und der Originaltitel in Klammern erwähnt.)

2001: A space Odyssey (2001: *Odysee im Weltraum*), USA/Großbritannien, 1968, R: Stanley Kubrick

A clockwork orange (*Uhrwerk Orange*), Großbritannien/USA, 1971, R: Stanley Kubrick

Adieu au langage, Frankreich/Schweiz, 2014, R: Jean-Luc Godard

Aferim!, Rumänien/Bulgarien/Tschechien/Frankreich, 2015, R: Radu Jude

Alexander Newsky (*Александр Невский*), Sowjetunion, 1938, R: Sergei Eisenstein

Avatar, USA/Großbritannien, 2009, R: James Cameron

Avatar 2, USA, 2017 (in Vorproduktion), R: James Cameron

Betty Sharp, USA, 1935, R: Rouben Mamoulian

Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (dt.: *Birdman oder Die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit*), USA, 2014, R: Alejandro González Iñárritu

Black Swan, USA, 2010, R: Darren Aronofsky

Citizen Kane, USA, 1941, R: Orson Welles

Dead Man, USA/Deutschland/Japan, 1995, R: Jim Jarmusch

Der Blick des Odysseus (*Το Βλέμμα το Οδυσσέα/Το vlemma tou Odyssea*), Griechenland/ Deutschland/Frankreich/ Italien u.a., 1995, R: Theodoros Angelopoulos

Die Nibelungen, Deutschland, 1924, R: Fritz Lang

Die Reise zum Mond (*Le Voyage dans la lune*), Frankreich, 1902, R: Georges Méliès

Die rote Wüste (*Il deserto rosso*), Italien/Frankreich, 1964, R: Michelangelo Antonioni

Die Zeit der Zigeuner (*Дом за вешање/Dom za vešanje*), Jugoslawien/Großbritannien/Italien, 1988, R: Emir Kusturica

Dogville, Dänmark/Schweden/Frankreich/Niederlande/Norwegen/Finnland u.a., 2003, R: Lars von Trier

Eisenstein in Guanajuato, Niederland/Mexiko/Finnland/Belgien/Frankreich, 2015, R: Peter Greenaway

Exodus: Gods and Kings (*Exodus: Götter und Könige*), USA/Großbritannien/ Spanien, 2014, R: Ridley Scott

Hitler, ein Film aus Deutschland, Deutschland/ Frankreich/Großbritannien, 1977, R: Hans-Jürgen Syberberg

Interstellar, USA/Großbritannien/Kanada, 2014, R: Christopher Nolan

Iwan der Schreckliche (*Иван Грозный/Iwan Grosny*), Sowjetunion, 1944 (Teil I)/1958 (Teil II), R: Sergei Eisenstein

Knight of Cups, USA, 2015, R: Terrence Malick

Life! Camera Action..., USA, 2012, R: Rohit Gupta

Mutter und Sohn (*Poziția copilului*), 2013, Rumänien, R: Calin Netzer

Night Fishing (파란만장/*Paranmanjang*), Kurzfilm, Südkorea, 2011, R: Park Chan-wook u. Park Chan-kyong

Opfer (*Offret*), Schweden/Großbritannien/Frankreich, 1986, R: Andrei Tarkowski

Orlando, Großbritannien/Russland/Italien/Frankreich/Niederlande, 1992, R: Sally Potter

Orpheus (*Orphée*), France, 1950, R: Jean Cocteau

Panzerkreuzer Potemkin (*Броненосец Потёмкин, Bronenosez Potjomkin*), Sowjetunion, 1925, R: Sergei Eisenstein

Papadopoulos and Sons (*Papadopoulos & Söhne*), Großbritannien, 2012, R: Marcus Markou

Persona, Schweden, 1966, R: Ingmar Bergman
 Prospero's Books (*Prosperos Bücher*), Großbritannien/Niederlande/ Frankreich/Italien/Japan, 1991, Peter Greenaway

Rashomon – Das Lustwäldchen (羅生門/*Rashomōn*), Japan, 1950, R: Akira Kurosawa

Rocky Horror Picture Show, USA/Großbritannien, 1975, R: Jim Sharman

Solaris (Солярис), Sowjetunion, 1972, R: Andrei Tarkowski

Stalker (Сталкер), Sowjetunion, 1979, R: Andrei Tarkowski

Syriana, USA/Vereinigte Arabische Emirate, 2005, R: Stephen Gaghan

The Belly of an Architect (*Der Bauch des Architekten*), Großbritannien/Italien, 1987, R: Peter Greenaway

The Curious case of Benjamin Button (*Der seltsame Fall des Benjamin Button*), USA, 2008, R: David Fincher

The Hobbit (*Der Hobbit*), Filmtrilogie: The Hobbit: An Unexpected Journey (*Der Hobbit: Eine unerwartete Reise*), 2012; The Hobbit: The Desolation of Smaug (*Der Hobbit: Smaugs Einöde*), 2013; The Hobbit: the Battle of the Five Armies (*Der Hobbit: Die Schlacht der Fünf Heere*), 2014. USA/Neuseeland, R: Peter Jackson

The Jazz Singer (*Der Jazzsänger*), USA, 1927, R: Alan Crosland

The Lord of the Rings (*Der Herr der Ringe*), Filmtrilogie: The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (*Der Herr der Ringe: Die Gefährten*), 2001; The Lord of the Rings: The Two Towers (*Der Herr der Ringe: Die Zwei Türme*), 2002; The Lord of the Rings: The Return of the King (*Der Herr der Ringe: Die Rückkehr des Königs*), 2003. USA/Neuseeland, R: Peter Jackson

The Matrix (*Matrix*), Filmtrilogie: The Matrix (*Matrix*), 1999; The Matrix Reloaded (*Matrix Reloaded*), 2003; The Matrix Revolutions (*Matrix Revolutions*), 2003. USA/Australien, R: Andy Wachowski u. Lana Wachowski

The New World, USA/Großbritannien, 2005, R: Terrence Malick

The Pianist (*Der Pianist*), Frankreich/Deutschland/Poland/Großbritannien, 2002, R: Roman Polanski

The Piano (*Das Piano*), Neuseeland/Australien/Frankreich, 1993, R: Jane Campion

The Shining (*Shining*), Großbritannien/USA, 1980, R: Stanley Kubrick

The Theory of Everything (*Die Entdeckung der Unendlichkeit*), Großbritannien, 2014, R: James Marsh

The Tree of life, USA, 2011, R: Terrence Malick

This Is Not a Film (نیست فیلم این / *In film nist*), Dokumentarfilm, Iran, 2011, R: Jafar Panahi u. Mojtaba Mirtahmasb

Tod in Venedig (*Morte a Venezia*), Italien/Frankreich, 1971, R: Luchino Visconti

Ufotog, Kurzfilm, USA, 2014, R: Douglas Trumbull

What's Eating Gilbert Grape (*Gilbert Grape - Irgendwo in Iowa*), USA, 1993, R: Lasse Hallström

Wilde Erdbeeren (*Smultronstället*), Schweden, 1957, R: Ingmar Bergman